Miruna Runcan
Signore Misterioso
o anatomie a spectatorului
Liternet 2017

Redactor: Răzvan Penescu
Tehnoredactare computerizată: Ana Damian

© 2017: Text: Miruna Runcan
© 2017: Coperta: Mihai Pedestru
Toate drepturile rezervate autorilor. Acest volum a apărut pe hîrtie la Editura Unitext, în anul 2011, redactor: Elena Popescu, coordonatorul seriei Eseu / Critică: Marian Popescu.

© 2017 Editura LiterNet pentru versiunea.pdf Acrobat Reader.
Este permisă descărcarea liberă, cu titlu personal, a volumului în acest format. Distribuirea gratuită a cărții prin intermediul altor situri, modificarea sau comercializarea acestei versiuni fără acordul prealabil, în scris, al Editurii LiterNet sînt interzise și se pedepsesc conform legii privind drepturile de autor și drepturile conexe, în vigoare.

ISBN: 978-973-122-122-9

Editura LiterNet
http://editura.liternet.ro / office@liternet.ro

MIRUNA RUNCAN

SIGNORE MISTERIOSO

O anatomie a spectatorului

Cuprins

Nota autorului 5
Argument: Signore Misterioso 6
Viețile noastre paralele? Voaierism, escapism, neuroni și/sau oglinzi... 12
Teatralitate, cadraj, chei și scurtături 20
Regula de lectură și negocierea convenției 26
Interludiu despre dialectica actor-spectator 33
Acceptanța și jocul de-a măcelul 37
Negocierea, acceptanța și jocul de-a „bobul de mazăre” 44
Absorbția în lumea ficțională și plăcerea (vinovată) a identificării 49
Imagine-metaforă, receptare, interactivitate 56
Imersiune și interactivitate: între speranțe și iluzii 62
Spectator vs. Jucător: „Fate is never final!?” 69
Interludiu: Noul spectator? Cîteva ipoteze 77
Spectatorul și prezența: Interactivitate, efect și eficiență 84
Țintele activării spectatorului: re-socializarea și tematicile ei 92
Strategii de activare-resocializare a spectatorului în teatrul românesc 99
Teatrul ca artă activă: intervenționism, margine și centru, dreptul la reprezentare 106
Film, teatru și cercetare documentară: memorie și istorie 114
Signore Misterioso: fișă de parcurs 123
BIBLIOGRAFIE, REFERINȚE 126

Nota autorului

Acest volum are, mai mult decît oricare altă carte a mea de pînă acum, cîteva datorii de gratitudine. Am a aduce calde mulțumiri revistei culturale online *ArtAct Magazine* (redactorului șef din acea vreme, Mihaela Mihailov și lui Marius Palade Agârbiceanu) pentru disponibilitatea de a găzdui, în 2011, rubrica *Eseuri despre spectator*, mai bine de jumătate de an. Articolele apărute acolo, la maximum două săptămîni unul de altul, reprezintă coloana vertebrală a volumului de față. Bunăvoința lor m-a capacitat să-mi sistematizez gîndurile, fișele și majoritatea lucrărilor devenite cursuri sau prezentări de conferință, cu acest subiect, din ultimii ani. Reacțiile cititorilor mi-au întărit încrederea, deci și spre ei se îndreaptă gratitudinea mea.

Le sunt, de asemenea, foarte recunoscătoare masteranzilor și doctoranzilor care, prin comentariile și lucrările lor din cîmpul receptării teatrale și de film m-au ținut mereu trează cu privire la această atît de importantă tematică, ce încă își așteaptă dezvoltările naturale în spațiul românesc.

Trebuie, de asemenea, să mulțumesc editurii UNITEXT și directorului ei, Elena Popescu, pentru solicitudinea sa în tipărirea primei ediții. Evident, recunoștința mea se îndreaptă spre Răzvan Penescu și *Editura Liternet*, o gazdă generoasă și o casă primitoare pentru articolele și cărțile mele în format electronic. Nu în ultimul rînd (chiar dacă așa pare tipografic) această carte trebuie să păstreze recunoștința mea față de prietenii mei de fiecare zi, cercetătorii Raluca Sas-Marinescu și Mihai Pedestru.

Argument: Signore Misterioso

Mi-e aproape imposibil să-mi amintesc cu precizie cînd a început viața mea de spectator. O fi fost la teatru, ori la film? Sau, ca în cazul marii majorități a copiilor născuți în oraș, la teatrul de păpuși? Pot culege legende familiale, ori prime fragmente de imagini, dar nu știu care e cea dintîi. Am, de exemplu, imaginea duelului pe acoperișuri dintre *Fanfan la Tulipe* și căpitanul cel rău. Legenda zice c-am început să strig cu furie: „Nu-l bate! Nu-l bateeee!";... și că, amuzată la culme, o doamnă din rîndul din față s-a întors și m-a întrebat: „De ce să nu-l bată, puișor?" „Că-i frumos!", se zice c-aș fi strigat din toți rărunchii mei de patru ani. Spre deliciul și aplauzele sălii, care empatiza, vezi bine, cu Gérard Philipe și amorul meu la prima vedere.

Ori, cam tot pe la anii aceia, cred că m-a bîntuit imaginea superbei *Lady Hamilton* (Vivien Leigh) trăgînd perdeaua mare, de catifea și căzînd la pămînt, fulgerată de durere, la primirea veștii morții amiralului Nelson. În adolescență am mers la Cinematecă să verific dacă era un cadru real, sau un vis. Era real.

Apoi, țin minte că, stînd într-o lojă la operă, tata s-a supărat teribil pe mine că, în timp ce vedeam *Spărgătorul de nuci* (am așteptat cu frenezie să mă ducă la balet, fiindcă îmi citiseră cartea și voiam neapărat să văd șoriceii) l-am întrebat șoptit: „De ce au balerinele tălpile așa murdare la pantofi?" Era, vezi bine, pentru el, semn că-n loc să mă concentrez la frumusețea dansului, îmi umblă mintea la prostii.

E ciudat, am convingerea că mă duceau adesea la teatrul de păpuși, dar n-am nicio amintire despre asta, exceptînd prezența fizică și, mai ales, vocea lui Victor Rebengiuc în *Micul prinț*. Juca aviatorul, iar restul personajelor erau, firește, marionete. Pe ele nu mi le-amintesc deloc. Am redescoperit teatrul de păpuși abia la sfîrșitul adolescenței, vezi bine.

Și totuși, pînă la adevărata mea naștere ca spectator văzusem, cu siguranță, cîteva duzini de filme, cel puțin trei-patru opere și tot atîtea balete și un număr indefinit de spectacole de teatru pentru copii. Dar nu cred că mă

percepusem pe mine ca spectator, oricît entuziasm mi-ar fi trezit. Nașterea, petrecută undeva între șapte și opt ani jumătate, are punctele ei nodale, perfecte, absolut recuperabile memorial, cu precizie și claritate.

Eram în clasa întîi, într-o lungă convalescență după o boală grea, aproape mortală. Mă-ntremasem și mama mi-a făcut un cadou în serie, profitînd de faptul că scutirea medicală se prelungea în vacanța de Paște. Am mers două zile la rînd la teatru. Mai întîi la Grădina Icoanei, despre care aflam atunci, cu stupoare, că are spatele fix în grădina Școlii Centrale la care-nvățam. Spectacolul era *Menajeria de sticlă* a lui Tennesee Williams (regia Dinu Negreanu, scenografia Liviu Ciulei). Îmi amintesc precis dezamăgirea mamei că n-a reușit să mi-o arate pe Madame Bulandra, care era în distribuția oficială, la venerabila sa vîrstă, în rolul Amandei. Dar, dacă dau filmul înapoi, cred că tocmai era pe patul de moarte, astfel că am avut enormul privilegiu de a o vedea înlocuită de însăși Aura Buzescu. Nu regret o clipă această... ocazie pierdută. Era un spectacol minimalist, emoționant și al cărui volum sentimental-tragic s-a confundat, ani de zile, în ce mă privește, cu imaginea Luciei Mara, fragilă și construind mai degrabă din tăceri. Cred sincer că, undeva în dulapul subconștient al proceselor de sinteză pe care-l purtăm cu toții, „povestea" cenușăresei cu-n picior mai scurt și a inorogului ei de sticlă a continuat să lucreze, vreme lungă, pînă la subtila ei descifrare.

Azi e la modă, oriunde în lume, ca părinții să selecteze strict spectacolele și filmele în funcție de ceea ce codificările transnaționale, sau experiența personală, le dictează că „s-ar potrivi" cu vîrsta și capacitatea de înțelegere, ori cu dezvoltarea emoțională a copilului. Uitîndu-mă-n urmă, s-ar zice că, în ce mă privește, teoria și practica vremurilor de azi, profund cenzorială în fond, m-ar fi privat de cea mai importantă dimensiune personală și profesională. Cine și-ar duce azi copilul la *Menajeria de sticlă*, cînd pînă și *Tom și Jerry* sunt considerați (propagandistic, firește) „periculoși emoțional", în imperiul de tinichea teoretică al corectitudinii politice? Frișca de pe tort, al doilea spectacol ales de mama, în urma reportajului-reclamă văzut la un jurnal de actualități, a fost... *Cum vă place*!

Da, nu glumesc, chiar acel *Cum vă place* al lui Ciulei, de la Sala Izvor, despre care istoria spune că e apoteoza reteatralizării și că deschide poarta noii școli de regie românească... Nu cred că e chiar așa, dar e limpede că lectura

lui Ciulei o rupea hotărît cu orice realism din deceniul de cenușă... Panouri pictate pe rotițe și împinse la vedere de actori, stațiuni fixe, de tablou vivant, la trecerile dintre scene, lampioane în loc de copaci și tufe (scenografia Liviu Ciulei și Ion Oroveanu), o coregrafie aproape rococo, pe muzică special compusă (Theodor Grigoriu, vezi bine!).

Feerie? Poate că da, poate că secretul farmecului care a desăvîrșit nașterea mea de spectator se înrădăcina în feerie... Și totuși... Doar atmosfera de basm – extrem convenționalizată, dacă stai să te gîndești – nu explică acuitatea cu care îmi amintesc că m-am silit să nu țin seamă de faptul că ambele actrițe (Clody Bertola și Ileana Predescu)... „nu sunt frumoase", conducîndu-mă, în schimb, după muzica bitonală a vocilor lor cristalin-ironice și după grația fulgurantă a trecerii lor prin spațiul imaginar. E clar, frumusețea nu mai era pentru mine, deja, o condiție suficientă... Feeria nu explică nici șocul – perfect păstrat în plex – al săriturii lui Orlando cel flămînd (Victor Rebengiuc) în focul cîmpenesc al ducelui exilat în Ardeni. Cu atît mai mult, nu explică de ce, dintre toate scenele pseudo-basmului cu travestiuri, cel mai limpede fixez monologul lui Jacques Melancolicul, cu vocea hîrșîită a lui Ciulei și cu pantomima celor trei vîrste, executată în prosceniu... Era pentru prima dată cînd am întrebat-o pe mama cum îl cheamă pe-un actor. În fond, primul nume de artist care s-a asociat, în mintea mea, cu teatrul însuși...

Victor Rebengiuc și Clody Bertola – *Cum vă place* (1962)

De aici mai departe, totul devine *memorie de spectator*, în sensul strict. Adică nimic nu mai e accidental, ci dirijat, determinat de ferma mea decizie de „a fi acolo", în centrul acestei extraordinare aventuri personale care e mersul la teatru, la operă, la cinema... Pare greu de crezut, dar de la momentul *Cum vă place* mi s-a revelat nu doar că nimic nu e mai fermecător și mai solicitant ca teatrul, ci și că viața de spectator nu e doar distracție și-atît. Naivitate pe care-o conserv, cu sfințenie, și astăzi...

Ideea unei serii de eseuri despre spectator, de altminteri mai degrabă paralizantă din pricina complexității abordărilor pe care le presupune, are, în cazul de față, mai multe rădăcini. Pe de-o parte, ea devine presantă atunci cînd, de decenii, conviețuiești activ cu teatrul. Vezi, stagiune de stagiune, zeci de spectacole, circuli prin festivaluri, urmărești evoluțiile ori involuțiile unor direcții, ale unor destine de creatori. Schimbi – mai mult sau mai puțin coerent – impresii și formulezi opinii; asculți monoloage plictisite ori vehemente (în entuziasm, ca și în pulsiuni demolatoare). Te bucuri uneori cu sinceritate, îți trăiești exuberant descoperirile, ori te nărui de blazare, de enervare, sau o ștergi discret. Uneori freamăți de dorința de a pleca pur și simplu, și te strîng pantofii de jenă că nu îndrăznești s-o faci. Nu e nici profesional corect, și i-ai deranja și pe convivii tăi, care nu par deloc la fel de disperați ca tine. Sau, invers, constați că bucuria ta pătimașă nu e împărtășită și de vecinii de rînd, care foșgăie, scîrțîie, tropăie mai mult sau mai puțin conștient, ori sunt de-a dreptul mitocani: nu-nțeleg cum de-au ajuns acolo, vor altceva. E imposibil, mai devreme sau mai tîrziu, să nu-ți pui întrebări serioase în legătură cu propria ta condiție de spectator, ca și în legătură cu subtila, cu alchimica substanță care îi unește pe oameni în publicuri.

Pe de altă parte, scriind constant despre teatru și film (dar nu numai), participînd la comunicarea mediatică, aștepți reacții la scrisul tău – pe care uneori le primești, alteori nu. Adesea nu poți decît să te uimești cu tristețe de inadecvarea sau de disproporția urmelor de reacții la mesajele tale. Ești din nou silit să recunoști că amplul orizont al mass media are o consistență mult mai puțin fluidă decît ne place nouă, îndeobște, s-o credem. Ba chiar, într-o anume măsură, resimți treptat un soi de limitare a propriei libertăți comunicative, care te pune pe gînduri. Cui și despre ce vorbești? Ba chiar, vorbești cu adevărat? Oare nu suntem robii unei supralicitări a comunicării, care ne

transformă, pe nesimțite, în niște marionete fără glas, pantomimînd gesturi a căror semnificație s-a pierdut fără s-o știm?

În fine, tot dumicînd – cu strategii nu foarte consecvent aplicate – lecturi diverse, din domenii deloc înrudite la prima vedere, am devenit în ultimii ani din ce în ce mai sensibilă în fața unei absențe: între creatorii de produse culturale – printre care și „teatratorii" (cum le spunea Ion Sava oamenilor de teatru dedicați și cu adevărat profunzi) – și publicurile lor, mediile de comunicare standard și-au strîmtat canalele, ba chiar le-au colmatat pe nesimțite, în pofida faptului că se face atîta caz de „cultură". Ba chiar de CULTURĂ! Domnește aici – și îmi asum integral și coparticipativ această observație/simptom – un desăvîrșit dialog al surzilor. Dar și din „literatura academică" pare să lipsească, în mod la fel de simptomatic, interogația gravă cu privire la această opacizare. Aș îndrăzni chiar să spun că nimeni nu pare interesat să-și asume întrebările, confruntîndu-se cu ele cu suficientă seriozitate.

Spectatori

Dar dacă terenul aparent îngust al comunicării prin și despre produsele culturale ne-ar putea servi ca „supă de cultură", ca spațiu experimental pentru ansamblul comunicării, sociale și interpersonale totodată? Dar dacă,

studiind acest cîmp particular, al condiției de spectator, am putea extrage cîteva concluzii pertinente referitoare la lumea din care facem parte?

Fără să aibă cu adevărat asemenea pretenții (fără a spera să izoleze în laborator „*a philosophy of the thing*", adică o conceptualizare complexă și, mai ales, completă), eseurile pe care vi le propun vor doar să producă un număr, poate riscant, poate insuficient, de ipoteze cu privire la receptarea produsului cultural – folosind teatrul, filmul, performance, arta video, televiziunea și muzica drept călăuze.

Cine e și cum funcționează acest *Signore Misterioso*, cum îi spunea același Ion Sava spectatorului? Cine sunt eu, tu, el, ea, atunci cînd suntem spectatori? Și, mai ales, de ce alegem să fim asta?

Viețile noastre paralele? Voaierism[1], escapism, neuroni și/sau oglinzi...

Mai întîi de toate, vreau să îmi pun și să vă pun cea mai simplă întrebare: Ce căutăm noi în sala aia de teatru ori (mai rar ca pe vremuri, în zilele noastre, dar totuși...) de cinema? Pentru ce furăm o oră, două, trei din propria noastră viață, supunîndu-ne unei pasivități aparente, într-un fotoliu mai mult sau mai puțin comod, într-un spațiu întunecat, în care identitatea noastră se topește într-o colectivă nedeterminare? Ce ne ține acolo și ce obținem atunci cînd ne-am recîștigat identitatea suspendată?

Cu condiția să fim cu desăvîrșire sinceri cu noi înșine, suntem obligați să începem prin a arunca peste bord majoritatea răspunsurilor-clișeu prin care spectatorul burghez, de secol XIX, și, paradoxal, artistul de teatru avangardist-neoromantic de secol XX, obișnuiau să-și costumeze, spre justificată înnobilare simbolică, practica de comunicare teatrală.

Nu, în realitate nu mergem la teatru ca să devenim mai culți; nu mergem la teatru pentru că l-am substituit templului părăsit pe parcurs; nu mergem ca să-nvățăm neapărat ceva, așa cum sperau iezuiții contrareformei și apoi iluminiștii. „*Teatrul e o școală*" zicea cu emfază Pompiliu Eliade, la preluarea Naționalului din București, în 1912, atunci cînd autoritățile deciseseră că Alexandru Davila și noua sa echipă teatrală, de actori și regizori, fac rău moravurilor patriei. Nu, teatrul și filmul nu-s nici pe departe un substitut al școlii, decît pentru elevii leneși care n-au chef să citească o carte din bibliografia obligatorie și-o înlocuiesc cu dramatizarea/ecranizarea ei. Chiar dacă, desigur, învățarea (în sensul complex, de informare și formare) e și ea un... efect al mersului la spectacol, evident e unul secundar, nu o motivație.

[1] Neologisme, deh: Dați fuga la dicționar – eu am ales dexonline.ro – și veți constata, cu aceeași surprindere ca și mine, că așa se scrie <fr. *voyeurisme*>! Mă rog, așa a fost aprobat să se scrie de către academicienii de serviciu. Cine sunt eu să mă opun?)

Sigur, mergem la teatru – și chiar la cinema – fiindcă e o ceremonie socială cu care ne-am obișnuit, dar factorul de socializare, ca și retorica lui specifică, au pierdut mult în greutate în ultimele decenii, la nivelul selecțiilor noastre profunde. De altfel, chiar dacă a fost, de cînd lumea și pămîntul, un ceremonial social, codificat în funcție de epocă, spațiu și tradiții culturale, ceremonialul e, desigur, punerea în formă, îmblînzirea unei nevoi individuale. *Altfel spus, ceremonialul formalizează motivația* (s.a.)... Care să fie însă aceea, cea care ține de temei, dincolo de contextele istorice și de geografiile culturale?

Desigur, înainte de a produce semnificație (fie ea superficială sau de adîncime) expunerea noastră la spectacolul de teatru, la performance sau la film ne produce *plăcere*. Deci e un obiect al dorinței. Ori, mai bine zis, ne produce un întreg set complex de plăceri care însoțesc întregul demers ce compensează desprinderea noastră din propria viață. Să recunoaștem, sunt puzderii de filme și spectacole pe care le înțelegem foarte bine, dar care nu ne produc nici un soi de plăcere și, în condiții normale, am fi foarte dispuși să renunțăm la urmărirea lor, dacă nu i-am deranja pe alții. În schimb, dacă un spectacol sau film reușește să-ți producă plăcere, medierea înțelesurilor sale e aproape asigurată, fie simultan cu urmărirea sa, fie ulterior acesteia. Pentru că, nu-i așa, construcția de semnificație îți aparține ție, spectatorului.

Neurologii (vezi Armstrong, 2003, p.79-96) și antropologii tind să trateze comunicarea teatrală drept preexistentă nașterii limbajului articulat și (aici părerile sunt, însă, mai împărțite) *specific umană*. Tradiția culturală postromantică, de tip european, a împămîntenit teoria (în fond prea puțin verificată științific) desprinderii acțiunii teatrale laice din anume ritualuri religioase, bazîndu-se, desigur, pe moștenirea noastră greco-latină. Etologii au avut însă, încă din anii '60 ai secolului trecut, obrăznicia de a-i contrazice pe antropologi și neurologi, susținînd că atît fundamentele mimetice ale acțiunii comunicaționale/teatrale (ale spectacolului ca atare), cît și separarea categorială actor-spectator sunt preexistente nașterii speciei umane, apărînd nu numai la primate, în ceremonialuri de apărare teritorială sau de negociere sexuală, ci chiar și la păsări, în special la cele care viețuiesc sub ierarhii sociale.

Povestirile lui Konrad Lorenz, sau ale urmașului său Irenaeus Eibl-Eibesfeldt, despre actele de mimare cu funcție de păcăleală / protecție la anumite specii de maimuțe, despre sofisticatele dansuri de prezentare, sau despre coralele de amenințare ale gîștelor sălbatice, ori despre ritualurile de curtare la pescăruși și cinteze ar fi trebuit să dea de mult de gîndit apărătorilor înverșunați ai supremație omenești în chestiunea teatrului.

Dansul lebedei trompetă

Desigur, teatrul ca sinteză sincronică de mesaje menite să provoace o semnificație comună, prin acțiunea unuia sau mai multor actori, în fața unui grup de spectatori care se asumă ca atare, e o activitate ceremonializată umană, cu retorică proprie. *Teatralitatea* depășește însă, istoric vorbind, orice-am face, socializarea umană: iată un lucru despre care am putea cădea de acord.

Însă, dacă e să ne căutăm motivațiile cele mai ascunse, cele mai adînci de a participa la comunicarea teatrală, știința contemporană pare mult mai curajoasă și mai plină de fantezie decît copleșitoarea majoritate a oamenilor de teatru... Mă refer aici la cel puțin două cîmpuri capitale de descoperiri survenite în ultimele trei decenii, în aventura studierii și cartografierii creierului uman și a proceselor sale de modelare. Pe de-o parte, e vorba de utilizarea, în

noile cercetării neurologice asistate de calculator, a *teoriilor sistemelor complexe adaptative* (CAS), provenite din matematică, economie și cibernetică. Schimbarea de perspectivă produsă de utilizarea CAS în studiul creierului uman a adus cu sine constatarea faptului că activitatea cerebrală, aparent pasivă, de urmărire a unei reprezentații teatrale, „*e conștientă în acțiune*" și e procesată la aproximativ aceeași intensitate cu activitatea cerebrală a actorului care întruchipează un personaj (Armstrong, 2003, p 25-27). (Desigur, cercetarea neurologică nu poate cuantifica comparativ și fluxurile de semnificații construite de actor și, respectiv, de spectator). Am putea vorbi deci, despre o reacție empatică naturală, măsurabilă, între cei doi termeni ai ecuației teatrale, emițătorul de mesaje și destinatarul acțiunii sale discursiv-expresive.

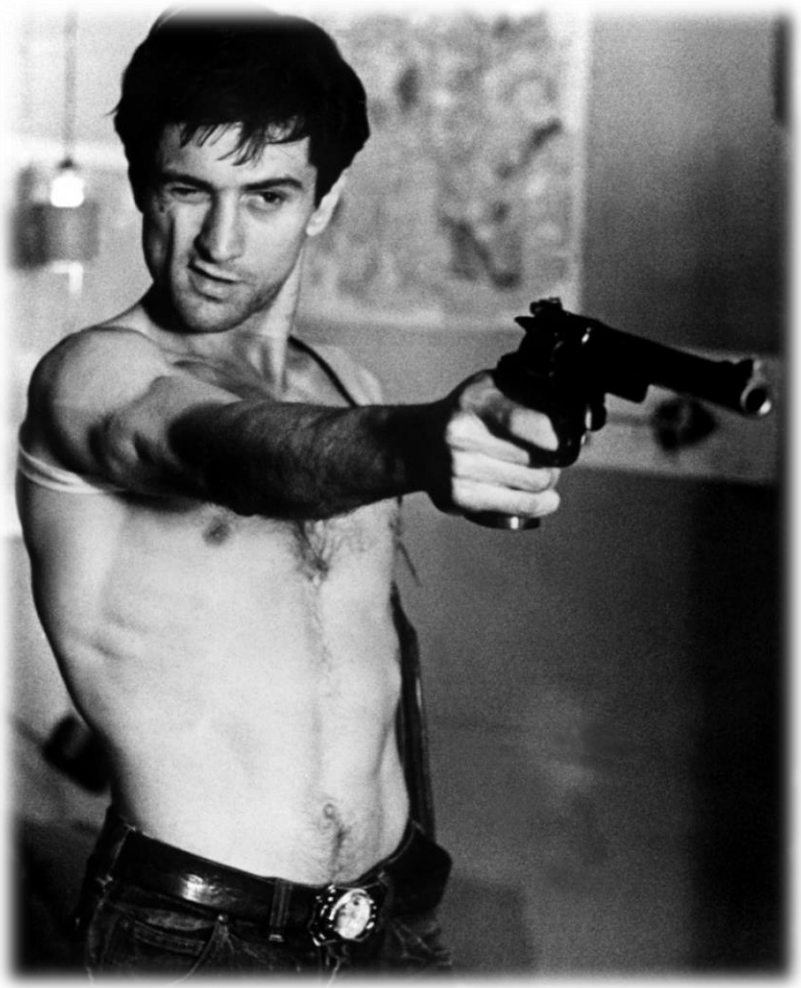
Pe de altă parte, o adevărată revoluție cu privire la înțelegerea relației dintre creierul nostru, observație, mimesis și învățare s-a dezlănțuit la sfîrșitul deceniului nouă, o dată cu publicarea rezultatelor experimentale și teoretice ale cercetătorilor de la Universitatea din Parma (Giacomo Rizzolatti & alii.) cu privire la zonele cerebrale ale așa numiților „*neuroni oglindă*". Neuronul oglindă este acel tip de neuron (ori, mai precis spus, formație neuronală) care e funcțională, în egală măsură, și atunci cînd o ființă (animal sau om) acționează, dar și atunci cînd ființa observă acțiunea similară executată de altcineva. Mai mult, formațiunile de neuroni oglindă sunt responsabile de faptul că, atunci cînd observăm cu atenție o anume acțiune a altcuiva, creierul nostru procesează, pe cale asociativă, aceleași senzații și produce același set de comenzi senzoriale cu ale persoanei observate. Efect de răspuns pe care, în decursul evoluției sale de la copilărie la condiția adultă, omul învață să-l proceseze, controleze și sublimeze cu ajutorul imaginației.

Nimic mai simplu de exemplificat. În termenii cei mai banali, închideți ochii și amintiți-vă reacția dumneavoastră la vederea cuiva care descojește o portocală. Glandele salivare, cele mai greu de controlat conștient, vor produce instantaneu, din abundență, iar gustul amintit al portocalei vă va invada cavitatea bucală.

Observați că, atunci cînd priviți în ochii personajului de pe ecran, interpretat, să zicem, de De Niro, senzația dumneavoastră e că aveți chipul și expresia lui De Niro și îi produceți atît mimica și mișcările cît și discursul verbal. Neuronal vorbind, chiar asta vă e înfățișarea, în acel moment...

Amintiți-vă cum, copil fiind, vă era aproape imposibil să vă stăpîniți tendința de a imita mișcările părinților care dansau, ori să vă costumați, cu orice se găsea la-ndemînă, după cinci minute de film cu Robin Hood ori, după caz, cu Frumoasa Adormită. O nevoie irepresibilă vă împingea întregul organism către „*a fi acolo*", către „*a fi celălalt*".

Secole de-a rîndul s-a crezut (iar studiile antropologice dovedesc că asta a produs, în multe culturi, și o spaimă ontologică) că mimesisul nu e înnăscut, ci se dobîndește social, atît în bine cît și-n rău. De aici și pulsiunile cultural-religioase de prohibire a oglindirii, de interdict în raport cu expresia figurativă pictată sau sculptată și, cu atît mai mult, în raport cu reprezentația actoricească, văzute toate ca „maimuțăriri" ale operei creatoare a zeilor/zeului.



Robert De Niro – *Taxi Driver* (1979)

Desigur, sistemele de socializare – ale noastre dar și ale, să zicem, ciorilor ori gîștelor sălbatice (amintiți-vă că *Aventurile lui Nils Holgersson* ori cele ale lui Mowgli nu sunt doar opere de ficțiune, ci și de observație directă) ordonează

ceremonial și educațional utilizarea și funcționarea asociativă (complexă desigur) a zonelor neuronale de tip oglindă, de pe cortex.

Ați observat vreodată cum își aliniază o pisică puii și-i învață, prin imitarea mișcărilor, să se spele? Irezistibil spectacol... Ați urmărit vreun documentar despre lecțiile de pescuit pe care ursoaica le dă celor doi sau trei ursuleți?

Lecție de pescuit la urși

Cercetările recente, ca și un întreg set de teorii dezvoltate pe baza lor în ultimii cincisprezece ani, creditează formațiile neuronale de tip oglindă ca fiind atît la baza procedurilor pre-motorii ale dezvoltării copilului, cît și la baza dezvoltării sistemelor de comunicare și semnificare umană, cu baza pe limbaj și asociativitate semiotică de tip iconic. Dezvoltări ulterioare ale acelorași descoperiri au condus către lansarea altor teorii, dezvoltate pe baze experimentale, referitoare la construcția medierii simbolice umane în funcție de sofisticarea socială, codificată, a proceselor de substituție și simulacru. Dar și, uluitor, la lansarea unor ipoteze foarte complexe referitoare la autism, văzut ca deficit de dezvoltare a zonelor neuronale de tip oglindă, aflate la intersecția dintre cortexul frontal inferior și lobul parietal superior. Ipoteza asta e, deocamdată, una de lucru...

Să ne-ntoarcem, însă, la acel *Signore Misterioso* ascuns în fiecare dintre noi. Teoriile expuse mai sus acoperă, în proporție echivalentă, atît activitatea de auto-expunere a actorului, cît și pe cea omoloagă, de mimesis sublimat în semioză (în interpretare și reconstrucție de semnificație, adică) a spectatorului.

Uriașa diferență dintre noi, spectatorii de teatru și film, și puii ursoaicei din exemplul de mai sus, e dată de două particularități simultane. Prima e că, spre deosebire de animale, noi utilizăm conștient procedurile de excitare a zonelor de neuroni oglindă nu numai în scopurile practice ale învățării, ori ale obținerii de rezultate (răspunsuri) imediate de la partenerul comunicațional (jocuri de împerechere, cucerire sau păstrare a teritorialității, negociere a hranei, ori a poziției ierarhice în grupul societal). Noi facem asta, de cîteva milenii deja, în forme din ce în ce mai sofisticate, pentru a obține un fel anume de plăcere care a fost, adesea, catalogată drept *voaieristă* ori, și mai și, *escapistă*: plăcerea de a fi, pe cale securizată (adică fără primejdia de a suferi prejudicii fizice ori legale), ALTCINEVA decît suntem. Desigur, așa cum cere protocolul, dacă nu vă ofer un, n-o să mă luați în serios:

> Filmul îi e oferit spectatorului, însă spectatorul nu are altceva de oferit filmului în afară de dorința de a vedea și de a auzi. Prin urmare, poziția spectatorului e una de putere, în mod specific mai degrabă o putere de a înțelege evenimentele decît de a le schimba. (...) E un joc sado-masochist, un joc extins cu spectatorul, oferindu-i promisiunea unei asemenea poziții, dar amînînd împlinirea promisiunii pînă la finalul filmului. (...) *Satisfacția e o anxietate provocată în siguranță*. (s.a. Ellis, 1982, p.85)

Plăcerea de a fi altcineva este și plăcerea fundamentală pe care o împărtășim, pe calea substituției simbolice, a lumilor ficționale, cu cei care stau de cealaltă parte și „întruchipează" (dau chip) ori chiar „în-trupează" ființele fantasmatice pe care le numim personaje. Nu e nimic peiorativ ori diminuant în a ne asuma că mobilul fundamental al practicilor noastre de spectatori se înrădăcinează în plăcere, fiindcă aceasta e o plăcere dintre cele mai complexe și mai... modificatoare. În primul rînd, pentru că ea, încă de la vîrstele prelingvistice, traduce bucuria de a lua în posesie o identitate către care aspiri, deci face parte din însuși complicatul proces, extrem de personal, de evoluție-construcție a propriei noastre identități. Trinomul *observație-imitație-performare* este înscris în fiecare

dintre noi și e dezvoltat în funcție de bagajul natural de inteligență, dar și de abilitatea celor care ne înconjoară (părinți, educatori etc.) de a răspunde dinamic nevoilor noastre preconștiente.

E, deci, mai înainte de orice, o plăcere a libertății și a viului.

Simultan, fiindcă fiecare dintre noi suntem, în fond, indiferent de profesionalizare, actori și spectatori ai propriei existențe, plăcerea de a intra în exercițiul acestei „minciuni legitime și controlate" care e spectacolul (ca să-l parafrazăm pe Diderot, marele specialist în minciuni și... paradoxuri, la care vom reveni ulterior) mai are o caracteristică la fel de prețioasă. În afară de faptul că ne face sensibili la un viu „mai viu" decît tumultul rutinier al propriei vieți, spectacolul de teatru sau film ne conservă (sau ne revigorează) iluzia/speranța metanarativă. Altfel spus, ne oferă șansa de a percepe universul ficțional ca pe o unitate dotată cu semnificație de sine stătătoare, determinată și, mai ales, *inteligibilă*. Filozofic vorbind, condiția de spectator ne centrează într-un cosmos, compensînd temporar percepția noastră haotică în raport cu lumea contingentă și cu propriul destin, printr-o imaginară oglindire în vieți paralele.

E asta... de bine? Civilizația din care facem parte pariază de milenii că da. E de rău? Alte civilizații au fost, sau încă sunt, convinse că mimarea organizată a unei realități imaginate, ca și plăcerea derivată din mimesis, sunt păcate supreme.

În orice caz, aici, la noi, nu e nici ilegal, nici imoral, nici nu-ngrașă.

Teatralitate, cadraj, chei și scurtături

Multă cerneală a curs în încercarea de a defini teatralitatea, văzută pe de-o parte ca specificitate a spectacolului teatral în raport cu alte tipuri de spectacole (ori alte forme de expresie artistică), pe de alta ca particularitate mimetico-expozitivă a comportamentelor umane. În fond, e destul de greu să unești, într-o singură perspectivă, aceste două aripi ale conceptului, iar convingerea mea e că, în fond, primul demers, cel de definire a specificului teatral, ar trebui să derive din cel de-al doilea, care îl precede istoric. Cum am văzut, elementele funcționale specifice comunicării de tip teatral preced umanul. Deci, ce-ar putea fi teatralitatea în cel de-al doilea sens, cel de particularitate mimetico-expozitivă a unei bune părți dintre activitățile noastre interpersonale?

Cu riscul de a-i supăra criticii și dascălii tradiționaliști, aș începe prin a zice că, din motive filozofico-estetice, s-au pierdut două mii de ani, de la Aristotel pînă la psihologia comportamentistă, punînd carul înaintea boilor. Altfel spus, staționînd (cu multă energie creativă) în confuzia dintre teatralitate și mimetism, ca și în condiționarea teatralității prin mimesis. Acțiunea mimetică nu e, în fond, așa cum am văzut mai înainte, decît un set de proceduri naturale, neuro-comportamentale, care pun în funcțiune diverse strategii adaptative (educaționale, operaționale etc...). Mimesisul, însă, la mare preț în dialogurile platoniciene, dar și în tezele aristotelice cu privire la creația artistică, e un concept estetic integrator, unind la origini expresia poetică cu sacrul. Vom pune în paranteză toată dezbaterea estetico-filozofică dedicată lui, cel puțin pentru moment, declarînd-o cu curaj irelevantă pentru discuția noastră.

Nu, teatralitatea nu e doar o formă de mimetism, în schimb teatralitatea uzează de activitățile mimetice pentru a organiza discursuri controlate. Teatralitatea este, dac-o luăm metodic, invarianta procedurală, retorică și comportamentală care acoperă *răspunsul nostru la faptul că suntem observați* (s.a.), că cineva ne acordă atenție.

Amintiți-vă că, pentru orice tip de activitate socială care presupune prezentarea dumneavoastră într-un spațiu non-personal, vă supuneți unor pregătiri speciale: alegeți un anume fel de îmbrăcăminte, în funcție de experiența

anterioară cu privire la mediu și în funcție de mesajul pe care doriți să îl transmiteți cu privire la propria personalitate. Vă pregătiți chipul cu anume tehnici de pieptănare, machiaj etc. Voluntar-involuntar, vă controlați într-un anume fel poziția corporală și limbajul; ba chiar, înainte de plecare, deja v-ați construit în minte un soi de scenariu minimal asupra situației la care urmează să vă expuneți, și de la care doriți să obțineți maximum de efect. Goffman (1959) a numit acest fenomen „*prezentarea sinelui*" și l-a identificat, pe bună dreptate, ca fiind unul dintre elementele fundamentale, matriceale, ale „dramaturgiei vieții cotidiene".

Cîțiva ani mai tîrziu, într-unul dintre puținele sale articole dedicate exclusiv teatrului, Umberto Eco (1977) conchidea că specificitatea discursurilor teatrale vine din *ostensiune*, adică din *dublarea controlată a valorii semantice a obiectului scenic de către indexicalitate*. Mai pe românește spus, scaunul, pe scenă, e atît scaun (obiect fizic, dar și categorie) cît și procedura de a arăta un scaun.

Coroborînd, va să zică, perspectiva socio-semiologică a lui Goffman cu cea strict semiotică a lui Eco, teatralitatea ar fi *suma strategiilor psihice, comportamentale și semiotice, menite să organizeze controlat efectul prezenței persoanei și/sau interacțiunilor personale, în raport cu un privitor, prin dublarea valorii semantice primare printr-o valoare indexicală* (s.m.). Într-o definiție mai prietenoasă, teatralitatea ar fi tendința noastră naturală de a prinde centrul imaginii atunci cînd ne simțim priviți și de a controla efectul pe care îl producem, prin marcarea/ accentuarea propriei prezențe (văzută ca discurs unitar, desigur) prin diverse strategii sincretice (control corporal, coregrafie, mimică, costum, limbaj verbal, ton, amplitudine a vocii etc).

Numai că, imediat ce obții, cu transpirația de rigoare, o asemenea definiție, constați că ai intrat în veșnica dilemă a primatului oului asupra găinii. Căci, în fond, cum e deschisă comunicarea de tip teatral, prin expunerea teatralității care acaparează privirea, sau prin privirea care fixează obiectul/situația și îi provoacă reacția de control „teatralizant"? Din această dilemă, vorba lui Farfuridi, e greu de ieșit. Exceptînd contactul vizual, atunci cînd e vorba despre două persoane, sau un element surpriză, care să se detașeze ca semnal, cînd e vorba despre observarea unei situații, nu par să fie multe elemente exterioare relației dintre privit și privitor care să ne lămurească.

Ne-ar putea însă, cred eu, scoate din încurcătură, tocmai tezele etologică (Lorenz, 1963), sociologică (Goffman, 1959, 1986) și antropologică (René Girard, 1998), elaborate, paradoxal, toate între 1960 și 1975, care afirmă, din puncte diferite de vedere că *interacțiunea naturală de tip teatral precede* „îmblînzirea" socială, în ritual socio-cultural cu funcție estetică, care e spectacolul propriu-zis. Dintr-o asemenea perspectivă conjugată, dialectica *obiect privit*/*privitor* se supune unei permanente dinamici de negociere, privitorul provocînd ostensiunea exact în aceeași măsură în care obiectul privit se „supraexpune", pentru a capta privirea.

Gofmann introduce aici, spre o mai bună înțelegere, conceptele de „bandă a percepțiilor" (strip), cadru (frame), cadraj sau cadrare (framing) și, în fine, cheie de interpretare (keying).

Să presupunem că mergem pe stradă, acordînd imaginilor înconjurătoare o atenție superficială, mai degrabă periferică, concentrați asupra propriilor gînduri sau cu mintea zburdînd liberă. Continuumul imaginilor percepute, dar asupra cărora atenția noastră nu se fixează, formează „*banda percepțiilor*". Atunci cînd surprindem cu privirea un obiect sau o situație care, dintr-o pricină sau alta, ne atrage atenția, instituim un *cadru* pe care îl „scanăm"/*cadrăm* instinctiv, adică îl supunem observației amănunțite, direcționate spre interpretare.

Pentru a obține însă interpretarea, mintea noastră are de procesat, comparativ, un set complex de experiențe și de fluxuri de semnificație preexistente, stocate în memorie, pentru a găsi, pe bază de analogii, *cheia de lectură* potrivită pentru imaginea-situația cadrată.

La mijloc, însă, stă o decizie minimală, cea de a observa, de a ne institui în spectatori ai unui anume eveniment. Ca în orice comunicare, putem intra după aceea în cadrul gata interpretat, devenind, la rîndul nostru, actori în raport cu un privitor posibil. Sau putem merge mai departe.

De exemplu, autorul anonim al unui filmuleț amuzant postat pe YouTube, pregătit să își filmeze prietenii skateri, își mută accidental atenția asupra unui alt eveniment stradal, cadrează, interpretează, în cheie involuntar comică, o situație care, astfel, devine un nucleu perfect de dramaturgie cotidiană. După care difuzează produsul

comunicațional obținut accidental. Pe scurt, zgomotul puternic la frînelor unei mașini îl obligă pe cameramanul amator să schimbe cadrul. Pe trecerea de pietoni, în fața căreia a oprit în ultima secundă o mașină scumpă, e o bătrînică minusculă, care, ajunsă în fața mașinii, lovește cu poșeta zdravăn în bara acesteia, probabil supărată că șoferul a frînat în ultima secundă, speriind-o. Lovitura e așa puternică încît declanșează airbagurile mașinii, spre disperarea șoferului grăbit, antrenînd însă hohotele de rîs ale asistenței[2].

Căutîndu-l pe spectator la acest nivel, al poziționării sale față de obiectul/evenimentul observat, primul lucru care trebuie adăugat este că, în general, în dramaturgia cotidiană deciziile noastre de cadraj și interpretare sunt, de cele mai multe ori, direct influențate de ținta întregului proces: și anume aceea a adaptării eficiente a prezenței noastre într-un spațiu și timp anume. Cadrajul și interpretarea accidentale pot avea ca scop ultim simpla obținere de informație/cunoaștere cu privire la un anume eveniment, ca atunci cînd, pentru cîteva secunde, surprindem o situație interesantă ori înfricoșătoare, dar care nu ne influențează momentan, ori nu ne emoționează suficient. O stocăm în memorie fără a interveni în actul comunicațional. Ori, știind că ne-ar putea emoționa neplăcut, evităm să interacționăm cu eroii respectivei situații observate.

Pe de altă parte, foarte multe dintre cheile de lectură stocate de noi pentru interpretarea, pe calea analogiilor, a cadrajelor cotidiene au ca motivație profundă creșterea capacității noastre de control în situațiile în care intrăm ca actanți. Altfel spus, o copleșitoare majoritate a cadrajelor noastre interpretate sunt dirijate către comunicarea interpersonală și către activitățile în raport cu care ne jucăm *rolurile sociale*.

Uneori utilizăm chei greșite, producînd interpretări care ne conduc, atunci cînd intrăm în cadru, la gafe de tot felul... Puzderie de situații comice (ori jenante) se bazează pe utilizarea defectuoasă a cheii de interpretare, atît în viața de zi cu zi, cît și în teatru sau cinema. Un exemplu simplu găsim într-o reclamă la cafeaua Jacobs, în care atît privitorii cît și actanții sunt, simultan, în culpă, utilizînd o cheie de lectură greșită: tînărul invitat să cunoască părinții

[2] http://www.youtube.com/watch?v=HOR3g_Xdon4

logodnicei confundă o pereche de bătrînei, atrași de mirosul cafelei, cu viitorii săi socri, și-i invită să ia loc la masa din grădină[3].

Reciproc, o persoană sau un grup pot orchestra, în viața cotidiană, farse intenționate sau neintenționate, bazîndu-se pe „regizarea" unui cadru defectuos, ori pe necorectarea unei interpretări greșite (miss-keying) a privitorului, după intrarea sa în cadru. Altfel spus, suntem părtași la microcomedii, voite sau mai puțin voite, ai căror spectatori ultimi sunt actanții-regizori care le-au pus la cale sau, pur și simplu, le-au permis desfășurarea. Ce sunt foarte multe dintre farsele din viața reală, ca și cele foarte la modă din media, altceva decît jocuri de provocare a unei chei de lectură deviante?

Trei ar fi modificările de poziționare care ne diferențiază statutul de spectator accidental de cel propriu-zis, implicat, adică, în comunicarea cu spectacolul de teatru, film ori media. Mai întîi de toate, instaurarea, cu proprie voință, a unei *distanțe aperceptive constante* (s.a.) între noi și cadrajul ales, pe o perioadă limitată, în vederea reconstruirii universului ficțional și obținerii plăcerii „de identificare cu celălalt", despre care vorbeam în capitolul anterior.

În al doilea rînd, renunțarea strategică la propriul univers de probleme și la bună parte din percepția de sine, în vederea declanșării mecanismelor de semioză (construcție de semnificație) și identificare simbolică (proces asupra căruia vom reveni mai pe larg în curînd).

În fine, psihanalitic vorbind, poziționarea într-o aparentă poziție slabă, în raport cu autoritatea spectacolului, într-un joc (mai mult sau mai puțin inconștient) de tip sado-masochist. Altfel spus, spectatorul se așază în poziția masochistă, știind că nu va fi niciodată o victimă. Spectacolul are datoria nu doar să se facă înțeles ci, în primul rînd, să emoționeze, să ne constrîngă să-l privim, să ne zguduie lăuntric, declanșînd entuziasmul nostru compensator.

[3] http://www.peteava.ro/id-611717-reclama-jacobs-kronung-hd

Pentru asta, însă, e nevoie ca privirea să ni se educe, în același ritm cu capacitatea de a decripta țesături tot mai complicate de narațiune, structuri dramaturgice mereu mai etajate, plonjeuri imaginare utilizînd convenții dintre cele mai abstracte, dar cu efecte emoționale puternice, aparent i-mediate.

Privirea e, în acest sens, mecanismul nostru de „shortcut" pentru a contacta acele invariante psiho-cognitive – personale, traumatice, dar și colective, mitologizate – extrem de profunde, a căror excitare spre conștient ne recentrează în noi înșine. Utilizînd un limbaj (chiar dacă mai degrabă metaforic) din inventarul de termeni ai psihanalizei post-freudiene, spectatorul din noi este, funciarmente, pervers[4] în voierismul lui, într-un demers a cărui țintă finală este reechilibrarea (pe calea plăcerii delegate) tensiunilor dintre inconștient și conștiință. Deci, pentru moment: „Enjoy your symptom!"

[4] Vezi în acest sens, documentarul *The Pervert's Guide to Cinema*, regia Sophie Fiennes, prezentat de Slavoj Žižek (http://www.imdb.com/title/tt0828154/), bazat pe cîteva dintre cărțile personale sau de grup ale filozofului și analistului lacanian.

Regula de lectură și negocierea convenției

Există, desigur, o reciprocitate punctuală (dar și procesuală) între situația paradoxală, asumată conștient, a actorului și cea a spectatorului, atunci cînd vorbim despre artele performative și nu despre teatralitatea din cotidian. Dacă ne aducem aminte bine, Diderot era de părere că adevărata expresie actoricească, sensibilizantă și eficientă, se bazează pe părăsirea de sine a celui care își asumă un anume rol. Din punctul lui de vedere, paradoxul condiției actorului stă în faptul că, pentru a exista în lumea ficțională (altfel spus, pentru a produce semnificație inteligibilă într-un context „neadevărat" dar posibil, încărcat cu funcții simbolice), acesta trebuie să înceteze temporar, cu proprie voință, să mai „existe" în propria sa viață. De aici și recomandarea enciclopedistului ca actorul să fie rece, să nu-și dezvolte scenic propriile emoții, ci să se lase locuit de personajul pe care și l-a ales, ori în care a fost distribuit.

Complementar, spectatorul se pregătește pentru intrarea în universul ficțional al spectacolului printr-o la fel de paradoxală uitare de sine, dublu orientată: atenția sa trebuie să declanșeze procesele de contextualizare a universului ficțional, de asumare a unui întreg set de convenții și decodificări pe care e nevoit să le pună la lucru, în scopul identificării cu personajul, situația, evenimentul, experiența sau setul de concepte cu efect emoțional, capabile să producă plăcerea. Altfel spus, spectatorul se părăsește pe sine, inhibînd acei stimuli ordonați care l-ar putea reîntoarce la identitatea și existența sa de fiecare zi, ca și cum s-ar goli pe dinăuntru. Ținta acestei goliri, pe care Anne Ubersfeld (1978, p.48-49) o denumea „*denegare*", este umplerea (mai mult a mai puțin controlată) cu o experiență existențială străină, ficțională, puternic încărcată simbolic. Cu cît procesul de denegare e mai complet, cu atît sunt mai favorizate căile de percepție și organizare semiologică ce induc plăcere.

Ubersfeld avea perfectă dreptate atunci cînd compara paradoxala condiție spectatorială cu un vis auto-indus. Desigur, libertatea noastră în raport cu decorul, setul de convenții ori suportul narativ al acestui vis e minimă; în schimb, din pricină că interpretarea propriei noastre căderi în spațiul ficțional e o construcție personală (care nu se

identifică niciodată în totalitate cu ansamblul semiologic expus intenţional de grupul de artişti, nici cu interpretarea vecinului de fotoliu), experienţa ca atare e resimţită ca eliberatoare şi e, deci, similară visului.

> Teatrul are [*experienţial, pentru spectator*, n.a..] acelaşi statut ca şi visul: e o construcţie imaginară despre care spectatorul ştie că e radical separată de sfera existenţei cotidiene. Totul se petrece ca şi cum pentru spectator ar exista o dublă zonă, un spaţiu dublu.(...) Este cazul *catharsisului*: în acelaşi mod în care visul împlineşte, într-un anume fel, dorinţele celui care doarme, constituind fantasme, la fel şi construcţia unui real concret, care este în acelaşi timp obiect al unei judecăţi care neagă inserţia în realitate, eliberează spectatorul, care vede astfel împlinindu-se sau exorcizîndu-se propriile sale spaime sau dorinţe, fără ca el să le cadă victimă şi, în acelaşi timp, fără să fie privat de participare. (Ubersfeld, 1978, p.47)

E şi pricina pentru care, adesea, unii cercetători care s-au aplecat către descrierea complexă a condiţiei spectatorului, printre care şi Ubersfeld, s-au străduit să demonteze critic atît prejudecata că spectatorul ar fi pradă unei „iluzii teatrale”[5] (în sensul jocului cu chei mistificate, subiect pentru atîtea opere literare, teatrale şi cinematografice de la *Iluzia comică* a lui Corneille încoace), cît şi prejudecata pasivităţii spectatorului înlăuntrul lanţului comunicaţional.

> Percepţia de adîncime e o proiecţie a mişcării. Cînd vedem un obiect la distanţă, aşezat în spatele altui obiect, ceea ce vedem este, într-un sens foarte concret, potenţialul de mişcare al corpului nostru de la un obiect la celălalt, sau chiar atingerea lor în succesiune. Nu ne folosim ochii doar ca organe ale vederii (...) ci ca pe proprioceptori şi organe sensibile. A vedea la distanţă produce o proximitate virtuală: o experienţă directă, nemediată, a orientărilor potenţiale şi a pipăitului pe suprafeţe abstracte, combinînd trecutul cu viitorul. (...) Văzul nu e niciodată separat de celelalte modalităţi senzoriale. E prin natura sa sinestezic, iar

[5] „... nu există iluzie teatrală, ea e de fapt o extensie perversă a denegării”. Ubersfeld, Anne, op. cit. pag. 49

> sinestezia e prin natura sa kinestezică. Orice privire reactivează suprafețele mișcătoare, multidimensionale, ale experienței... (Massumi, 1998, p.21)

Numai că, pentru a proiecta riguros și cu efect strategiile care să ducă la identificare, și de aici mai departe la empatia emoțională provocatoare de plăcere – altfel spus, pentru a crea condițiile în care vasul golit care suntem să poată fi umplut cu substanța fantasmatică a vieților paralele – mintea noastră trebuie să opereze un set întreg de operații semiotice. Deci, trebuie activată creator. Scopul principal al acestei munci febrile, chiar dacă nevăzute, e dublu: pe de o parte, acela de a identifica și fixa dimensiunile specifice ale contextului dramatic (spațiu, timp, eroi, relații fundamentale ale status quo-ului declanșator al intrigii sau acțiunii performative); pe de alta, de a descifra, pe baza analogiilor cu experiențele spectatoriale anterioare, tipurile de coduri care alcătuiesc convenția (estetică, dar nu numai) necesare pentru a instaura o regulă de interpretare/lectură profitabilă, eficientă, care să ne-ajute să pătrundem în lumea ficțională și să ne instalăm în ea.

În realitate, spectatorul negociază subconștient, în întreaga etapă a spectacolului pe care oamenii de teatru și film obișnuiesc să o numească „instalare" (prolog, expozițiune, protază, cortină pre-intrigă, generic, intro etc.) felul în care sistemul de convenții oferit de spectacol poate a fi descifrat și pus la lucru, într-un mod cvasi-mecanic, pentru a decodifica continuumul acțiunii scenice sau cinematografice. Îndeobște, pentru binele spectacolului, indiferent de genul său, această zonă/perioadă de negociere nu trebuie să se întindă foarte mult, altminteri spectatorul intră într-o stare de confuzie prelungită, care se topește treptat în iritare. Neputînd să găsească o regulă de lectură coerentă, frustrarea sa crește tocmai pentru că nu poate da drumul semiozei (cum spuneam, semi-mecanice, asemănătoare unui aparat virtual de traducere) care să-i permită să se instaleze în procesul de identificare empatică. Dar negocierea de convenție nu trebuie nici grăbită, prin recursul confortabil la clișee de orice fel, nici din partea ofertei de spectacol, nici din partea spectatorului însuși: fiindcă riscul aplicării unei chei/reguli de lectură greșite e acela de a bloca, în fond, comunicarea. Orice negociere a convenției ar trebui să ducă, de fapt, spre echivalentul unei investiții de încredere...

Negocierea convenției – conștientă-subconștientă – se finalizează, la un anume moment dat în continuumul semiozei, cu stabilirea așa numitului „pact comunicațional" (firește, unul nescris) între oferta reprezentată de strategiile de discurs ale spectacolului și regula/regulile de lectură descoperite și puse în funcție de către spectator. (Elam, 1980; Runcan, 2005) Mai simplu spus, dintr-un anume punct al desfășurării acțiunii teatrale/cinematografice, spectatorul a aflat „*cum trebuie citit*": care sunt coordonatele convenționale ale spațio-timpului ficțional (i se mai spune și *cronotop*, ori *context dramatic*), care sunt relațiile fundamentale dintre acest context și cel existențial, exterior spectacolului, în care trăiește spectatorul (i se mai spune și *context referențial*); dar și, chiar mai important, care sunt regularitățile de discurs – semiotice, estetice și general culturale (la nivel simbolic și sintactic) – care dau coerență și inteligibilitate acestui univers ficțional, în plină desfășurare.

Din acest moment, în funcție de puterea sa de a produce analogii, de exercițiul său în a descifra complexele coduri și sisteme de semne aflate în sincretism și desfășurîndu-se în simultaneitate pe diverse canale ale percepției, dar și în funcție de dialectica dintre esteticile în funcțiune la un moment dat și tipul de conținuturi/problematici de care este atras preferențial, spectatorul „dă drumul" mecanismelor de interpretare, care funcționează aproape fără controlul lui conștient, lăsîndu-se în schimb pradă cascadei de emoții declanșate de identificare.

Asta, desigur, dacă investiția de încredere e una reală și nu una mimată, care să contrazică pactul, ori să-l anuleze, așa cum se întîmplă în puzderie de situații de teatru, film, ori sketch-uri de televiziune în care spectatorul nu conștientizează distanța dintre lumea ficțională și cea reală.

Încheierea eficientă a pactului comunicațional depinde însă, în bună măsură (chiar dacă nu într-o măsură capitală) de „antrenamentul" anterior al spectatorului în direcția flexibilizării capacității sale asociative, atît la nivelul conținuturilor (teme, subiecte preferate, idei, situații fixate simbolic, miteme etc.), cît și – mai ales – la nivelul esteticilor și stilisticilor dominante într-un anume moment, într-un anume loc, indiferent dacă spectacolul e unul de teatru, operă, performance, film etc. Altfel spus, spectatorul e cu atît mai capabil să găsească și să utilizeze eficient regula/regulile de lectură ale unui anume spectacol cu cît e mai familiarizat, prin consum cultural consecvent, cu

gramatica, retorica și strategiile de construcție de discurs la ordinea zilei, în cîmpul lui favorit de practică spectatorială.

E însă, aici, un soi e dublă păcăleală, ca într-o curbă a lui Möbius. Ansamblul codurilor și esteticilor dominante într-un anume moment se instalează ca *meta-pact* în raport cu publicurile fidelizate, care devin, în timp, captive ale unui set omogen de gramatici și retorici, resimțite drept canonice. Prin specializare, spectatorul riscă să-și deplaseze concentrarea și interesul de pe identificarea cu contextul dramatic pe identificarea mijloacelor de a „spune povestea", felicitîndu-se în taină pentru măiestria sa tehnică, de spărgător al codurilor. E genul de reacție pe care o întîlnim, adesea, la spectatorii profesionalizați/captivi, care admiră necondiționat un tip de estetică anume, un regizor anume, indiferent dacă spectacolul are sau nu efect, cu adevărat, asupra lor. Ori, intrînd în defazaj în raport cu sistemele de construcție a convenției cu care erau obișnuiți, spectatorii refuză să mai... „învețe" noi reguli de lectură. Ne e și mai cunoscută reacția de genul: „Nu mai sunt spectacole ca pe vremea lui..."

Aproape simultan, fie prin presiunea publicurilor care, de la un anume moment încolo, își schimbă textura și consistența, fie prin presiunea artiștilor care, în contextul socio-cultural dat, simt nevoia să contrarieze ori chiar să demonteze habitudinile regulilor de lectură (instituite în gramatici de fidelizare, asemeni unor comodități), meta-pactul e scurcircuitat de noi sisteme de codificare, de noi strategii de discurs, care imprimă alte estetici. Relația sado-maso, perfect echilibrată, dintre produsul cultural (aici spectacol) și destinatarul său (spectatorul) intră într-o nouă stare de criză, iar meta-pactului îi urmează o pantă descendentă, de... *infra-negociere*. În dinamica specifică spectacolului de tip modern, regulile de lectură sunt, la nivelul instalării convențiilor, ciclic puse sub semnul întrebării. Oricărui divorț iminent îi urmează, însă, o surprinzătoare, aproape neașteptată, împăcare, într-un nou context socio-cultural și, firește, semiologic.

Abstractizarea procedurilor de identificare a codurilor și strategiilor de discurs care definesc sistemele de convenții e un fenomen ce a modificat, în mod caracteristic, devenirea spectatorului de teatru și de film pe toată suprafața secolului XX. Și asta, mai ales, dacă avem în vedere migrația permanentă a publicurilor fidelizate între cele două tipuri de spectacol. În fireasca nevoie de a-și delimita granițele de specificitate, fiecare dintre cele două arte

s-a raportat constant, în pulsiuni de negare sau reapropiere, la cealaltă, energizîndu-se și hrănindu-se reciproc. Spectatorul, la rîndul lui, a provocat – sau s-a lăsat provocat de – ritmurile acestei abstractizări galopante.

Să ne amintim, de exemplu, de celebra piesă a lui Thornton Wilder *Orașul nostru*, de la sfîrșitul anilor '30, text dramatic ce pune la bătaie nu numai meditația romantică despre viață, moarte și memorie, la nivelul conținuturilor; ci și artileria grea a abstractizării mijloacelor estetice, prin refuzul oricărui artificiu de tip „realist" (tradițional sugerînd verosimilitatea situației dramatice), prin prezența naratorului-regizor în spațiul ficțional și, deci, prin abstractizarea, la vedere, a majorității componentelor „artificiale" de codificare (decor, costume, obiecte de recuzită etc., toate reduse la minimum, ori pur și simplu „induse" de mișcarea pantomimată).

Deja, la numai doi ani de la premieră și de la obținerea de către Wilder a premiului Pulizer, apare prima ecranizare, urmată de un lung șir (doar în spațiul american sunt vreo opt, ca să nu mai vorbim despre traducerile și reprezentările în zeci de alte limbi) de ecranizări pentru televiziune. Una dintre acestea, din 1955, era transformată în muzical, semn al enormei sale popularități. După vreo cîteva decenii de oarecare... acalmie, cînd piesa părea să se fi patrimonializat suficient ca să rămînă un simplu dar consistent articol de enciclopedie, la începutul noului mileniu, în 2003, Lars Von Trier îi parafrazează în tragic-grotesc subiectul (viața, morala și moartea în micul orășel de provincie), copiindu-i în schimb, provocator, strategia de discurs care reorganizează, la vedere, convențiile: e vorba despre blockbusterul cinematografic *Dogville*.

La nici trei ani distanță, semn că tentativele de „renegociere a convenției" sunt sănătoase și încă fertile, are loc premiera operei lui Ned Rorem și J.D. McClatchy inspirată de piesă... Între timp, *Our Town* a reintrat, surprinzător, în modă... așa cum dovedește o montare din 2008, cu Paul Newman în rolul regizorului. Exemplul ca atare mi se pare emblematic pentru revizitarea unuia și aceluiași nucleu dramaturgic, de-a lungul a șaptezeci de ani, atît de către teatru cît și de către cinematograf, schimbînd succesiv atît esteticile regizorale (și, prin ele, renegociind convențiile inițiale într-un nou context de receptare) cît și, în fond, direcțiile de semnificație (cum e cazul cu *Dogville*, unde lectura-adaptare e voit polemică).

De cele mai multe ori, pe parcursul desfășurării spectacolului de teatru sau film, spectatorul nu mai revine asupra regulii de lectură, deoarece continuumul acțiunii comunicaționale își păstrează omogen setul de convenții. Pe de altă parte, încă din romantism au apărut tentative de scoatere a spectatorului din lectura mecanicizată, cvasi-inconștientă, pe care și-o asumă după încheierea pactului. Adesea, asta se întîmplă printr-o bruscă mutație, care neagă sau doar contrazice setul inițial de proceduri de decodificare. Într-un context dramatic de tip realist, să zicem, intervine un personaj oniric, ori un element de decor cu tentă suprarealistă etc... Efectul nu e doar șocant ci, în cazul în care mutația de convenție e una care ține cu adevărat de substanța conținuturilor pe care spectacolul își propune să le difuzeze, spectatorul e obligat la o *renegociere a convenției.* El va integra (dacă schimbarea de cod nu e resimțită ca artificială) elementul mutant într-un nou algoritm, elaborînd, nu doar de acolo mai departe, ci și retrospectiv, o nouă regulă. Altfel spus, producția de semnificație a spectatorului nu e doar lineară, ci poate fi, foarte adesea, și retroversă, recitind instantaneu, pe o grilă de convenții arborescentă, întregul parcurs spectacular de la coadă la cap.

Interludiu despre dialectica actor-spectator

Fundamentul social și psihologic al oricărei comunicări teatrale, în oricare dintre culturile care folosesc asemenea ritualuri sociale colective, e constituit de separarea dialectică – imaginară, dar și fizică – dintre actori și public. Chiar dacă suntem cu toții, așa cum sugera Goffman (1959), urmîndu-l pe Shakespeare, actori ai proceselor de cadraj cotidian, suntem totuși obligați să decidem în mod conștient, în orice moment, de care parte a ferestrei invizibile ne vom manifesta: să vedem sau să fim văzuți, să observăm sau să fim observați. E greu de spus dacă prezența noastră ca „actori" e, într-o viață de om, mai lungă sau mai scurtă decît cea de „spectatori" ai propriei existențe, și asta în pofida faptului că ipoteza clasică a pasivității spectatoriale nu mai e, azi, considerată ca adevărată.

Totuși, în privința ceremonialelor socio-culturale care, în general, circumscriu praxisul artelor performative, condiția noastră de spectatori e, de milenii, cea prevalentă. Doar o mică parte dintre contemporanii noști sunt instruiți să practice actoria, și altă parte, poate la fel de mică, o practică din pură plăcere, altfel spus ca amatori. Dar chiar și aceștia au fost spectatori înainte de a deveni actori, și continuă să fie dincolo de practica lor de scenă, profesională sau amatoristică. Altfel spus, pare lesne de închipuit că celebra replică a lui Jacques Melancolicul din *Cum vă place*: „Toată lumea e o scenă/Și toți oamenii-s actori" ar putea fi citită în mod legitim și ca „Toată lumea i-un auditorium/Și toți oamenii sunt spectatori"!

Chiar dacă sunt cîteva diferențe subtile, psihologice, culturale și comportamentale între practicile noastre de degustători de teatru și cele de film, nu ne vom concentra aici pe o asemenea analiză diferențială[6]. Am ales, așa cum s-a văzut și pînă aici, să privim condiția de spectator (orientată estetic, către artele performative și vizuale) ca pe un

[6] În acest sens, doritorii ar putea consulta: Ellis, John, *Visible Fictions*, London: Routledge & Kegan Paul, 1982; sau Branigan, Edward, 'The Spectator and Film Space: Two Theories', în *Screen*, 22.1/1981

tot unitar, ca pe o secvență coerentă de procese emoționale și cognitive, dirijată către atingerea scopului profund, acela de a obține plăcere și înțelegere.

În acest sens, va trebui să revizităm pe scurt schema (azi clasică) a interacțiunilor umane oferită de practica acțiunii teatrale, așa cum a fost ea schițată de Passow (1981):

> De o importanță constitutivă pentru teatru e interacțiunea, care se împarte în: (A) interacțiunea scenică dinlăuntrul „lumii simulate" (interacțiune scenică ficțională) și (B) interacțiunea publicului cu această „lume simulată" (interacțiune public-scenă în cîmpul ficțiunii). Cu toate acestea, mai există și (C) interacțiunea membrilor companiei teatrale unul față de altul (interacțiune reală pe scenă), (D) interacțiunea publicului cu actorii (interacțiune reală public-scenă) și (E) interacțiunea în rîndul membrilor publicului. (p. 241)

Ei bine, de aici putem trage concluzia că numai punctele A și B sunt relevante și indispensabile comunicării teatrale/cinematografice, ambele fiind procese semiotice complexe prin care se elaborează discursul și semnificațiile sale. Punctul C ar putea fi, de fapt, un vehicul subordonat punctului A, în scopul de a împlini reprezentarea convențională a „lumii simulate". Punctul D este, în mod tradițional, subiectul unor drastice restricții ceremoniale și psihologice: de obicei, spectatorilor nu li se permite să răspundă, să vorbească, să intervină în lumea ficțională, să atingă actorii etc.; li se permite doar să-și exprime mulțumirea, bucuria, tristețea sau neplăcerea, în mod convențional, prin aplauze sau absența lor, prin rîs și lacrimi, în cel mai rău caz prin părăsirea, în liniște, a sălii. Iar toate aceste interacțiuni limitate (exceptînd furișata plecare din sală) sunt expresii, în bună măsură, mai degrabă colective decît individuale, iar ele sunt permise în anume momente, precis punctate, ale reprezentației: finaluri de monoloage sau arii de operă, finaluri de scene sau acte, sfîrșitul reprezentației etc.

Cu toate că artiștii, regizorii, performerii, ba chiar întregi direcții de școli teatrale, pe întreaga suprafață a secolului XX, s-au luptat să spargă fereastra invizibilă ce îi separă pe actori de spectatori, cu toate că nenumărate teorii și experimente au fost făcute – și continuă să se facă și azi – în scopul de a „activa", „implica", „trezi" spectatorul,

ba chiar de „a schimba pozițiile" între actor și spectator, se pot spune foarte puține despre împlinirea acestei speranțe (probabil una iluzorie) cu privire la interacțiunea echivalentă și reciprocă.

Mai întîi de toate, investiția artiștilor într-un spectator „activat" intră în coliziune cu spectatorul însuși. Din pricină că spectatorul e motivat, în adîncime, să participe la comunicarea performativă tocmai de nevoia sa voieristică, avînd ca țintă „juisarea" în imaginar, ori în termeni clasici reacția catarctică. Ca atare el *nu dorește* să acționeze el însuși, nici să fie văzut/observat. De obicei, atunci cînd e provocat de actor, spectatorul va reacționa cu timiditate, rușinat sau chiar enervat de întreruperea aventurii sale personale. E o frustrare naturală, în fond, cîtă vreme ruperea visului distruge pactul – nescris dar consensual – bazat pe încredere: spectatorul nu e acolo ca să „joace", ci ca să devină, în imaginarul său, personajul, să identifice povestea sau conceptul, să se îmbogățească cu experiența mediată de a fi ALTUL, nou și proaspăt. Spectatorul își neagă identitatea cotidiană, pentru un anume timp al zilei, așa cum ne atenționa Anne Ubersfeld (1971, p.98). Construcția și deconstrucția proceselor sale de semioză au nevoie de un „safe mode", altfel spus de siguranța că va avea experiența producătoare de plăcere fără să i se întîmple nimic rău[7].

Cu alte cuvinte, procedurile de activare care țintesc o schimbare de poziții între actor și spectator riscă să ucidă, adesea, pacientul: spectatorul s-a investit pe sine ca să devină Hamlet, în schimb i se oferă, fie și pentru un minut sau două, „obligația" de a fi ACTORUL ce-l interpretează pe Hamlet, retezîndu-i-se astfel orice șansă de transfer fantasmatic. Cu foarte puține excepții, atît în spectacolul clasic de teatru, cît și în performance, el se va simți trădat, dacă nu cumva chiar agresat.

În fine, punctul E al lui Passow reprezintă, la rîndul său, o interacțiune neutră în raport cu comunicarea performativă. Această interacțiune e o parte din ritualul social al spectacolului, are propriile sale convenții și coduri (cu diferențe culturale de la un spațiu la altul, de la o epocă la alta), însă e de presupus că se termină înainte să

[7] „When distance disappears, then art does too" (Ben Chaim, Daphna, 1984, p. 32)

înceapă spectacolul și se reia după ce el se sfîrșește. Astfel, cu excepția contaminărilor empatice, interacțiunea dintre spectatori nu e (punînd între paranteze lipsa de bună creștere a celor care comentează sau, plictisindu-se, trimit mesaje pe telefoanele mobile) o parte reală a comunicării teatrale. Iar dacă apare accidental, e percepută drept *zgomot* (în sens literal, dar și în sens semiotic) atît de către grupul de performeri, cît și de către public.

Într-o scurtă și doar temporară concluzie (deoarece vom mai reveni de cîteva ori asupra acestei chestiuni) putem spune că procesele complexe de semioză și comunicare din artele spectacolului sunt condiționate de:

a) Separarea/distanța conștientă și dublu codificată dintre performer și spectator;

b) O încredere similară și reciprocă, a performerului și spectatorului, în procesul de „vizitare" a lumii ficționale;

c) Regula fundamentală a acestei experiențe comunicaționale, anume aceea că ambii participanți, actor și spectator, își suspendă pentru un interval limitat identitatea cotidiană pentru a și-o asuma pe cea ficțională;

d) Variabila setului de coduri, convenții și proceduri estetice pe care amîndoi, actor și spectator le împărtășesc, într-un context istoric specific[8].

Fiindcă, nu-i așa, după spectacol, cu toții plecăm acasă, în viețile noastre, așa cum arată ele de fapt...

[8] Din rațiuni de economie a demonstrației, am încercat să rezum aici, în doar cîteva paragrafe, treizeci de ani de dezbatere academică cu privire la dialectica actor-spectator. Pentru o perspectivă mai aplicată asupra chestiunii, vezi Benett (2003)

Acceptanța și jocul de-a măcelul

Probabil fiecare dintre noi realizează, dacă se gîndește vreodată la așa ceva, că activitatea sa – și de aici mai departe, condiția sa – de spectator nu se rezumă exclusiv la procesele de recunoaștere/asumare a convenției și decodificare a mesajelor. Cum aminteam anterior, întregul proces de obținere a unei reguli de lectură e necesar pentru a pune regula să lucreze în surdină, ca un motor silențios, producător de semnificație, în timp ce întregul nostru psihic se investește în plăcerea unei alte experiențe/existențe decît cea proprie. Însă, această existență nouă, ficțională, e legată prin fire nevăzute de experiențele acumulate în existența noastră reală; tot astfel cum sistemele de producție a semnificației sunt legate dialectic, de „dicționarul imaginar" de coduri verbale și nonverbale, lingvistice și culturale pe care-l purtăm, inconștient, asupra noastră, și care se îmbogățește cu fiecare spectacol care ne-a încîntat, sau pur și simplu ne-a interesat.

E, în fond, o foarte subtilă, foarte personală și fluctuantă dinamică de evoluție a fiecăruia dintre noi, legînd evenimentele trăite, direct sau mediat, în viața cotidiană, de actele artistice, în cazul dat, spectacole. Acestea din urmă, în măsura consecventei noastre expuneri la ele, devin, în fond, la rîndul lor, experiențe existențiale. Jocul specific oferit de modernitatea de tip european, în această direcție, e într-o copleșitoare măsură bazat pe relația biunivocă dintre șoc și acceptanță; adică pe chimia subtilă dintre expectanțele (orizontul de așteptare al) spectatorului, din punctul de vedere al temelor sau subiectelor favorite, ca și din punctul de vedere al codificărilor discursive și estetice, pe de-o parte, și contrazicerea provocatoare, scurtcircuitarea prin șoc a acestor expectanțe, pe de altă parte.

Ca să simplificăm, să ne reamintim că, într-un ritm din ce în ce mai accelerat, teme și subiecte considerate „ireprezentabile" își fac, de la Diderot încoace, intrarea furtunoasă în spațiul lumii ficționale a scenei. Social și estetic totodată, tabuurile se sparg și inacceptabilul devine acceptabil, iar apoi se patrimonializează, cu atît mai vîrtos cu cît „scandalul" originar a fost mai mare. Simetric, nu numai de la avangarde, ci chiar de la romantism, structuri

codificate de discurs se pornesc să spargă obișnuințele (canonul și regulile de lectură constituite ale) spectatorului, pentru a deveni, pe măsură ce ne apropiem de ziua de azi, nu numai banalizat funcționale, ci de-a dreptul... folclor. Un folclor al mecanismelor, un folclor, în limbaj semiotic, meta-lingvistic, care pune în funcție nu semnificația însăși, ci procedura de a crea această semnificație.

Lucrul asupra căruia merită, însă, să ne aplecăm, este, cred, relația dintre șoc și acceptanță, în dialectica schimburilor comunicaționale dintre emițători (aici grupul de creatori) și destinatar (aici spectatorul/ grupul de spectatori constituit în public).

Șocul, în sensul în care Walter Benjamin (1968, p.155-200) interpretează termenul freudian, e un stimul exterior supradozat, capabil să spargă armura de protecție a conștiinței noastre, resensibilizînd-o. Dacă în primul eseu, dedicat lui Baudelaire, Benjamin folosea conceptul pentru a descrie „duelul" dintre hipersensibilitatea artistului și presiunea lumii înconjurătoare, duel ce constituie „chiar miezul" fierbinte al energiilor discursive, în cel de-al doilea eseu (azi mult mai celebru) îl aducea în discuție pentru a descrie experiența cinematografică a spectatorului vremii sale. El spunea că, spre deosebire de imaginea fixată în pictură sau fotografie, spectatorul de cinema este vulnerabilizat, „procesele sale asociative, în actul vederii acestor imagini, fiind permanent întrerupte chiar de constanta lor schimbare" (idem, p.238). Altfel spus, Benjamin avansa ideea că cinematograful îl sensibilizează șocant pe spectator, subminîndu-i puterea de a interpreta coerent ceea ce vede.

Desigur, sensul dat conceptului de șoc de către Benjamin s-a îmbogățit cu prisosință în timp, termenul devenind un operator comun atît în raport cu conținuturile discursurilor artistice, cît și cu formele și formulele specifice de construcție a acestor discursuri.

Acceptanța, în schimb, cu toate că are o istorie la fel de (ambiguu) legată de jargonul psihanalist post-freudian, e, mai degrabă, un termen legal. În definiția lui Chirelstein (2010), e vorba despre „un act, exprimat sau implicat prin comportament, ce afirmă consimțămîntul în raport cu termenii unei oferte, în modul cerut de ofertă, astfel încît să

se realizeze o legătură contractuală. Exercitarea unei puteri conferite printr-o ofertă, în timpul sau în perspectiva performării unei anume acțiuni."

În lumina celor discutate pînă acum, mai ales în legătură cu tranzacția negociată a convenției (vezi capitolul dedicat teatralității și pe cel dedicat regulii de lectură, de mai sus), aș împrumuta curajos conceptul, plasîndu-l exact la intersecția dintre limbajul legal și cel psihanalitic. Înțeleg, deci, prin acceptanță, *reacția pozitivă a spectatorului la stimulii șocanți (de conținut sau de structură a discursului) oferiți de emițători prin spectacol, stimuli care îi scurcircuitează atît scuturile autoprotective create prin denegare, cît și, cel mai adesea, așteptările formale, estetice, în virtutea cărora și-a pus în funcțiune regulile de lectură* (s.a.). În fond, acceptanța e depășirea voită a unei limite de suportabilitate emoțională și, în același timp, a uneia de procesare semiotică a fluxurilor codificate care alcătuiesc convenția. În această ordine de idei, deci, pentru ca șocul indus prin intermediul spectacolului să producă o acceptanță în jocul sado-maso cu spectatorul, e nevoie de o reconectare fulgurantă a subconștientului cu conștientul, ca și de o... renegociere de convenție, astfel încît șocul să poată fi (în conținut și în formă) reintegrat în regulile de lectură.

Algoritmul șocului, în vederea renegocierii de convenție și integrării unor conținuturi prohibite în discursul spectacolului, are o istorie tumultoasă. „*Epatez le bourgeois!*" din vremea spectacolului romantic a evoluat (și aici Benjamin era cu adevărat un profet, chiar dacă nu avea condițiile să înțeleagă pînă la cap ce profețește) „*torturez le spectateur!*" Din toate direcțiile, creînd chiar genuri specifice, cum e horrorul în cinematografie, spectatorul ultimei jumătăți de secol cheamă cu ardoare tortura psihică, spre a obține o plăcere căreia cu greu i-ai mai putea spune „catharctică". Dar și spre a explora teritorii de conținut pînă nu de mult interzise...

Despre limitările condiției noastre de spectator coautor, mai ales în teatru, am vorbit pe larg, cu ani în urmă (Runcan, 2007), referindu-mă în special la discrepanțele apărute în ultimii douăzeci de ani între sistemele de codificare (lingvistică, dar și culturală) ale făcătorilor de teatru români și cele ale publicurilor non-captive (cele care, adică, nu vin la teatru motivate preponderent de apartenența la „clubul teatral"). Rezumînd, afirmam că spectatorul e, desigur, coautor, cu sau fără voia sa, deoarece întreaga structură de semnificații a unui produs artistic este

constructul său mental, în cele din urmă. În ce măsură structura acestei reprezentări, și efectele sale asupra propriului psihic, intră în echilibru cu intențiile care stau la baza construcției „textului" oferit de autori e cu totul altă discuție, asupra căreia vom reveni mai tîrziu.

Ce e, însă, limpede, pentru mine cel puțin, e că suntem cu toții participanți direcți (producători și beneficiari totodată) la expansiunea unei culturi a șocului și acceptanței, care face din spectatorul modern și postmodern un fel de victimă a sindromului Stokholm. Uneori, fiindcă decalajele dintre codurile emițătorului și cele ale destinatarului sunt imposibil de recuperat (altfel spus, din pricină că destinatarului îi lipsește „limbajul specific" din raftul personal de dicționare posibile), medierea simbolică o ia pe arătură. Bietul spectator nici măcar nu realizează natura șocului la care a fost supus.

Pentru a-și părăsi, fie și o fracțiune de secundă, scuturile de apărare, spre a renegocia convenția și spre a introduce șocul înăuntrul regulii de lectură, spectatorul are de rezolvat, instantaneu, ecuația complicată dintre verosimilitatea/potențialitatea pericolului iminent și securitatea în numele căreia a făcut pactul comunicațional. Ea, securitatea, e o condiționalitate în același timp fizică, dar și psihică. Însă imaginarul nostru de spectator e, firește, încredințat că securitatea fizică e un dat „contractual", indiscutabil, inalienabil; pe cînd cea psihică e un permanent teritoriu al jocurilor controlate de putere, care creează dependență, dintre noi și produsul artistic. Altfel spus, suntem încredințați că n-o să fim zguduiți în carnea și sîngele nostru, ci numai în emoțiile noastre „controlabile", pe care nu le putem excita decît pe calea medierii simbolice (Holland, 1968)[9]. În această ordine de idei, șocul vine să spargă coaja emoțiilor pe care suntem obișnuiți să le controlăm, deschizînd poarta unei noi oferte – scandaloase în primă instanță – de excitație, tocmai pentru că ne scoate din confortul controlului, în care ne-am instalat. Altminteri, acceptanța demonstrează că trauma căreia ne expunem e, în fond, o traumă pe care ne dorim

[9] „Fantasy, however, generally provides anxiety as well as pleasure. But through agents of form and meaning, the fantasy will be 'modified to reduce anxiety". (Trad.: „Cu toate acestea, fantezia provoacă tot atîta anxietate cît și plăcere. Însă, prin agenții formei și înțelesului, fantezia va fi astfel modificată încît să reducă anxietatea.")

(conștient-subconștient) s-o luăm în posesie, s-o îmblînzim pe cale mediată.

Desigur, riscul creatorilor de produse culturale de a miza pe condiția de coautor a spectatorului, ca și pe mecanismele imaginare de putere care declanșează, prin șoc, acceptanța, nu e încununat totdeauna de succes. Efectul poate fi și invers. Nu tot ceea ce produce scandal creează și acceptanță, fie ea și pe termen mediu sau lung. Nu orice horror voieristic devine în timp *Peeping Tom*. Nu putem să organizăm clase de șocuri (fie acestea de conținut sau de limbaj teatral, cinematografic etc.) care au șanse la acceptanță, sau care nu au. În fond, condițiile de acceptanță sunt, în primul rînd, foarte personale, chiar dacă un anume loc și un anume moment favorizează, pe calea schimbărilor de perspectivă sociale și culturale, evoluții dintre cele mai neașteptate în acest sens.

Însă nu e mai puțin adevărat faptul că răcirea afectivă produsă de cultura media (despre care vorbeau, cu jumătate de secol în urmă atît McLuhan cît și Konrad Lorenz[10]) a declanșat o întreagă industrie artistică, ca și o estetică de sine stătătoare, menită s-o susțină, dedicată biciuirii simțurilor; reciproc, s-a produs o adevărată „cursă a înarmării" în spectator, în raport cu limitele acceptanței sale.

O primă, uzuală, condiție a renegocierilor de convenție care pot induce acceptanța este legată de coerența/omogenitatea dintre expectanțele spectatorului cu privire la regula de lectură (ansamblul codurilor care orchestrează convenția) și șoc. Șocul poate declanșa efectul de acceptanță cîtă vreme el e „citibil", ori „plauzibil" înăuntrul universului ficțional.

De cele mai multe ori, acceptanța e condiționată de prezența unui suport narativ, chiar dacă spectacolul de teatru, film ori performance contemporan a împins adesea către abstractizarea sau chiar anularea suportului narativ, în sensul clasic. Într-un anume fel, și atunci cînd nucleele expresive ale unui spectacol nu mai sunt legate nemijlocit de preexistența unui lanț cauzal care să „spună o poveste", spectatorul își utilizează experiența existențială - și de

[10] Vezi considerațiile analitice despe „moartea termică a afectelor" în Konrad Lorenz, *Cele opt păcate capitale ale lumii contemporane*, Humanitas, 1995

discurs cultural – pentru a imagina povești posibile, care să-i producă identificarea și, prin ea, plăcerea așteptată (ori neașteptată, dar prezumată).

Emma Thomson – *Îngeri în America* (2003)

Dacă stai bine să te gîndești, o bună parte a clipurilor publicitare sau muzicale de succes, care propun istorioare condensate foarte expresive, mizează pe șoc și pe renegocierea de convenție intervenită ca poantă, la final, spre a reordona semnificațiile. Noua regulă de lectură, instituită în urma șocului, ne obligă într-o fracțiune de secundă să reluăm povestea de la capăt, recreînd-o în altă cheie de convenție, ce o contrazice pe cea inițială.

Alteori, atît în teatru cît și în film, șocul este cheia pentru a induce în spectator capacitatea de a citi, simultan, oferta de spectacol utilizînd registre duble de codificare. Lumea ficțională a spectacolului sau filmului poate fi, simultan, verosimilă și neverosimilă, recognoscibilă în registrul realist dar și în cel oniric, ori fantastic. Pentru a ne pune aparatele regulii de lectură în funcțiune, astfel încît ele să lucreze stratificat, e nevoie de o imagine sau de o situație șoc, care să semnaleze renegocierea de convenție și, deci, schimbarea de registru. Cel mai simplu exemplu în acest sens e scena apariției îngerului, din piesa *Îngeri în America* a lui Tony Kushner.

Dacă, în cazul de mai sus, suntem perfect disponibili să admitem că șocul ne-a obligat să renegociem convenția și să punem în lucru două reguli de lectură conjugate, în alte cazuri șocul e simțit exclusiv ca agresiune care ori nu se reintegrează în omogenitatea codificată a convenției, ori ne trezește, din pricina asocierii cu experiențe personale neplăcute, din visul controlat care e spectacolul. În asemenea situații, obișnuim să tratăm procedura de șoc drept „inestetică", „vulgară", ori pur și simplu perturbatoare. Dacă suntem în sala de teatru sau de cinema, rar ne vom hotărî să taxăm drastic spectacolul, ridicîndu-ne și plecînd, fiindcă suntem, de cele mai multe ori, politicoși cu ceilalți spectatori și nu vrem să le producem, la rîndul nostru, un disconfort. Dacă însă vedem spectacolul acasă, la televizor, video sau pe ecranul computerului, de foarte multe ori vom amenda șocul, refuzînd acceptanța: vom întrerupe vizionarea, ori vom schimba canalul.

În alte cazuri, și acestea semnificative, dacă am preluat șocul, dar nu l-am introdus în regula de lectură, considerîndu-l un simplu accident neplăcut, e posibil ca prelucrarea informației și recitirea ansamblului spectacolului să se producă mult după ce spectacolul s-a terminat. În acest caz, renegocierea de convenție a survenit, inconștient, în timp, iar o eventuală a doua vizionare va putea infirma ori confirma revelația... „post factum". Ca și în materie de literatură, și în cazul spectacolelor recitirea e o permanentă sursă de surprize.

Însă, adesea, plecăm de la spectacol fără să fi reușit să sublimăm efectul de acceptanță într-o nouă regulă de lectură. Suntem iritați, jenați, ori de-a dreptul furioși. Ne dorim în secret să fi putut, fie și pentru cinci minute, să schimbăm noi înșine regula jocului, protestînd public.

Negocierea, acceptanța și jocul de-a „bobul de mazăre"

Condiția de coautor a spectatorului în raport cu spectacolul nu e nici pe departe una „metaforică", la fel cum nici cititorul unui roman nu e metaforic coautor al romanului citit. Textul unei cărți, ca și textul reprezentației (adică, semiotic vorbind, ansamblul semnificativ al continuumului observat de spectator pe scenă sau pe ecran) nu se structurează și nu produce flux de semnificație și efect emoțional decît dacă a ajuns la destinatar. Cartea din bibliotecă nu este roman decît în măsura în care a fost citită și interpretată de cititor, la fel și spectacolul, în măsura în care a fost văzut și interpretat de spectatorul său. În ce măsură se poate stabili o echivalență, ori măcar o concordanță între intențiile de semnificație ale construcției textuale originare – ale autorului, regizorului, ansamblului de actori etc. – și puterea interpretativă producătoare de semnificație a destinatarului, cititor ori spectator, e o chestiune subtilă, la care vom reveni de mai multe ori.

Altfel spus, în cele din urmă, mingea e la spectator, acesta nu e nici șerbul, nici discipolul necondiționat al autorului, fie el unul singur sau o echipă. Destinatarul oricărui produs cultural e partenerul unui dialog, iar acest dialog nu există decît pe baze de reciprocitate, nu de tutelă... Dacă cititorul, să zicem, nu l-a înțeles pe autor, ori s-a simțit asuprit de discursul său (didactic, tezist sau excesiv de ornamentat) fie nu termină cartea, fie nu mai cumpără alta de același autor.

Pe de altă parte, în dinamica de devenire a relațiilor dintre teatru și film, a publicurilor lor din ce în ce mai diversificate și mai competitiv poziționate, discursul teatral (și uneori, mai rar, și cel cinematografic) s-a specializat pentru publicuri de nișă. Tirania (catifelată a) autorului mitologizat, Dumnezeu absolut, omniscient și condescendent în raport cu spectatorul, a putut, mai bine de jumătate de secol, să justifice orice extravaganță, inclusiv extravaganța „absenței de semnificație". Încet, încet, mizînd pe complicitatea de coautor a spectatorului, în tardo- (sau post-) modernitatea teatrală și cinematografică își fac loc, în descendența literaturii, discursuri care încetează să se mai

centreze pe mesaj, axîndu-se mai degrabă pe exhibarea (mai degrabă alegorică decît metaforică) comentariului inter-textual și inter-cultural, căruia spectatorul e provocat să-i fie părtaș și martor.

Altfel spus, adesea spectacolul încetează să mai fie o experiență fantasmatică, prin care te poți întoarce către tine și către lume, devenind mai degrabă un soi de insulă iluzorie, în care se retrag cei interesați să afle *cum se face* și *ce e* arta. Ce e artistul și ce e cultura. Cît de înălțător, de purificator e să iei parte la meditația colectivă despre artist, despre cultură și/sau despre sacralitatea (ascunsă dar și exhibată) a acestei meditații?!

Pe nesimțite, din coautor, spectatorul a devenit captiv. Prins în lucifericul univers al unor construcții de discurs din ce în ce mai sofisticate, dar și din ce în ce mai ambigue, spectatorului i se face, de fapt, perpetuu cu ochiul: „Nu-i așa că știi ce-am citat?" „Nu-i așa că ai recunoscut melodia?" „Nu-i așa că scena asta îți amintește de...?" În clubul restrîns, select (substitut de curte aristocratică, dar și de sectă religioasă) al artiștilor-spectatorilor „culturali", pentru care regula de lectură a fost sățios înlocuită de comparatismul livresc, spectatorului i se ia, ciclic, analiza de sînge albastru, cu ajutorul bobului de mazăre, asemeni prințesei din povestea lui Andersen...

Neîndoielnic, orice club care apare natural își conține propria legitimitate. Cum e la fel de sigur că, adesea, jocurile de „recunoaștere" care zgîndăresc cu cochetărie peretele bibliotecii pe care-o purtăm ascunsă în sertarele minții au farmecul lor specific, un farmec care dinamizează producția de semnificație și lărgește spectrul nostru emoțional; aluzia inter-textuală aduce cu sine și reamintirea fulgerătoare a unei emoții pre-existente, a unei semnificații deja stocate. Asociația voluntară-involuntară, în acoladă alegorică, cu conținutul ori cu forma estetică a unui text preexistent ambiguizează și dezambiguizează în același timp. O resimțim, uneori, ca pe un ritual de înnobilare.

Numai că e, aici, o dublă primejdie. Pe de-o parte există riscul ca trimiterea intertextuală să fie citită ca „imitație", ori chiar ca „manierism". Pe de altă parte, și mai grav, există riscul ca inter-textualitatea să nu fie recunoscută ca atare, ci să fie citită ad litteram, fiindcă obiectul artistic către care se face trimiterea lipsește din „dicționarul personal" al spectatorului. În ambele cazuri, miza pe coautorialitatea spectatorului e un rateu, iar bietul

spectator ori va fi decăzut din drepturile sale de membru al clubului; ori (cel mai adesea), asemenea domnișoarelor care nu vor să se facă de rușine într-o companie selectă, spectatorul va mima încîntarea și înțelegerea: spectacolul îi evocă ceva „cultural", chiar dacă nu știe bine ce. E, fără îndoială, un spectacol „frumos".

În fond, de ambele părți, și a spectacolului estetizant și a spectatorului captiv, se instalează, în timp, un soi de complicitate comodă, oricît de complex ar fi efortul de a construi și reconstrui prin interpretare imaginea teatrală ori cinematografică. E o complicitate cu privire la *relativizarea actului de semnificare din lăuntrul comunicării*. Altfel spus, treptat, ansamblul ritualistic al participării la spectacol nu mai are în centru schimbul de mesaje și emoții, ci reciproca legitimare a apartenenței la cercul select în care arta se recunoaște și se celebrează pe sine drept artă.

Fellini's Casanova (1976)

Poate de aici, din acest erotism comunicațional fără fruct, sterilizat, și celebritatea fără egal (cu copioase citări în teatrul românesc) a fascinantei scene cu păpușa mecanică din *Casanova* lui Fellini. Cine-i Casanova, cine-i păpușa? Autorul sau spectatorul?

Rene Magritte – *Ceci n'est pas une pipe* (1929)

Evocarea unei forme purtătoare de semnificație culturală, patrimonializată, este dezambiguizantă în măsura în care, teoretic, funcționează, asemeni unui clișeu, ca shortcut către semnificația intenționată de autori. Ea produce, deci, o compresie a semnificației către „articolul" din dicționarul nostru imaginar. Totodată, însă, e și ambiguizantă, fiindcă orice formă prezentă în spectacol, fie el de teatru, fie el de film, e în sine metaforică, e în sine un construct dublu orientat: are propria materialitate, dar e și semnificantul acelei materialități, fiindcă e „arătat" (ostensiv). Pe scenă, pipa e de două ori pipă și a treia oară ceea ce faci (sau se întîmplă) cu pipa; e o triplă mediere, în raport cu admirabila ironie suprarealistă conținută de gravura lui Magritte.

Mai mult decît atît: resemnificarea prin citare-evocare are un grad dublu de denotație, producînd, paradoxal, un minim de conotare. Mai pe românește spus, citarea evocatoare scade capacitatea obiectului citat de a mai „ascunde" semnificații secundare. Efortul spectatorului de a interpreta poziția obiectului citat-evocat în continuumul spectacolului va fi, astfel, la rîndul său, dublat. Spectatorul e obligat și să hotărască „ce face" obiectul în contextul nou, și să păstreze materialitatea referinței la vechiul context, plasînd-o într-un spațiu estetic care, paradox al paradoxurilor, e și paralel, și intersectat totodată cu spațiul estetic al poveștii la care participă.

În spectacolul de teatru, la fel ca și în cinema, jocul cu clișeele ori e unul auto-persiflant (așa cum se-ntîmplă în estetica tarantiniană), ori eșuează într-un perpetuu schimb de ocheade. În acest al doilea caz, păpușa mecanică a lui Fellini își pierde, progresiv, șansa de a mai semnifica „erosul mortal", „apoteoza amoralismului" sau mai știu eu

ce..., picînd ireversibil în poziție de logo, asemeni unui brand de produs comercial: „ia te uită, Fellini!". La urma urmei, pasul dintre evocarea alegorică și tautologie e subțire cît un fir de păr. (Recunoașteți, nutresc nădejdea, c-ați întîlnit și cazuri în care singurul scop al citării-intertextualității e acela de a stoarce măcar cîteva grame din faima artistului inițial, în speranța ca ele să picure, ca o ploaie de confetti, pe umerii celui care citează!)

Însă, desigur, tentația de a conversa prin artă despre artă, prin teatru despre teatru, prin film despre film, există de cînd lumea și pămîntul. Orice „artă poetică", de la Horațiu la *Iluzia comică* a lui Corneille, de la *Arta fugii* a lui Bach la *Cărțile lui Prospero* a lui Greenaway se constituie într-un discurs manifest cu privire la forța unei estetici de a trimite în mod eficient mesaje (utopice, fantasmatice, diagnostice sau cum vor fi fiind ele) către lume. Codificarea meta-teatrală, combinarea livrescă, asocierea aluzivă și evocatoare au avut totdeauna drept de cetate în spațiul liber al fantazărilor noastre:

„Așa ceva am mai văzut! Așa ceva n-am mai văzut!"

În fond, dialectica dintre plăcerea (dulce perversă a) reminiscenței culturale și șocul emoțional-cognitiv are o alchimie subtilă. În ambele situații, atît artiștii cît și spectatorii pot cădea, însă, în capcana captivității liber consimțite. La un capăt stă ghetoul aurit al unui turism cultural al minții, la celălalt consumismul deșănțat de „fapt divers", cu cît mai alienat, cu atît mai excitant. La un capăt e „un fel de Bob Wilson"; ori o „introducere amintind de *Clasa moartă* a lui Kantor". (N-ar strica să ne amintim cum, pe vremuri, erau tipărite-n București afișe enorme cu „*Marioara Voiculescu în SALOMEEA de O. Wilde. La Circul Sidolli. CA LA REINHARDT*"). La celălalt, ficționalizarea răcită a faptului sîngeros, or pur și simplu a voierismului de bucătărie, din producțiile de serie C - teatrale, cinematografice ori de televiziune - a căror vulgaritate e direct proporțională cu eficiența lor economică: investiție minimă, maximalizare de profit.

Putem să ne lăsăm încuiați, cu egală voluptate, în muzeul nostru imaginar, ori în „sinuciderea Mădălinei Manole". Sau putem să nu.

Absorbția în lumea ficțională și plăcerea (vinovată) a identificării

Lumea ficțională a spectacolului de teatru sau film – numită de semioticieni și pragmatiști și „context dramatic" – e recunoscută de noi, în același timp, drept construcție a imaginarului, drept artefact, dar și drept oportunitate pentru experiența noastră personală, teatrală ori cinematografică. Altfel spus, pentru spectator, lumea ficțională are propria ei dimensiune și consistență, „construite", propria ei realitate ireală, pe care atît artiștii care o propun cît și spectatorii o investesc cu verosimilitate, ori măcar cu potențialul de a fi descifrată și asumată. Simultan, atît la nivelul conștient cît și la cel subconștient, dorința noastră adîncă este aceea de a ne îmbogăți cu o nouă trăire, de a experimenta pe cale mediată nu doar eul diferit al eroului, ci și ansamblul situațional și atmosfera specifică a universului „virtual" ofertat de contextul dramatic.

La rigoare, lumea ficțională este, în fond, o farsă, asemeni „fabricatelor" din viața cotidiană, în care una sau mai multe persoane colaborează pentru a-i oferi celei de-a treia o cheie falsă de interpretare a situației în care este pusă, lăsînd-o, pentru o anume perioadă, să se miște și să ia decizii într-un context ne-real, ori măcar inadecvat. Din pricina disponibilității noastre de a trage cu ochiul la fabricatele altora, ori chiar de a pune la cale farse de orice fel, s-a născut și enorma industrie a păcălelilor telefonice la radio, sau a celor cu „camera ascunsă" de la televiziuni; subconștient, fiecare dintre noi, spectatorii amuzați, suntem în același timp speriați că așa ceva ar putea să ni se întîmple și nouă, curioși și dispuși la hohote de rîs urmărind aberantele reacții ale subiectului farsei; în cele din urmă, chiar dacă ne-ar fi greu să recunoaștem, suntem fericiți că altcineva a trecut prin asta.

Numai că, spre deosebire de viața cotidiană, în teatru fiecare dintre noi nu doar acceptă să fie păcălit, ci participă, contribuie și investește-n păcăleală, propunîndu-și strategic să se lase absorbit de lumea imaginară. În această ordine de idei, Goffman însuși s-a simțit dator să facă importante precizări, unind într-o acoladă logică psihologia cu semiotica:

> Căutăm în mod voit circumstanțele în care să fim temporar păcăliți, ori măcar să ni se-ntrețină confuzia, pe scurt, în care să fim transformați în colaboratori ai irealității. Colaborăm activ ca să sprijinim această jucăușă neștiință. Cei care-au citit sau au văzut piesa duc această disponibilitate de cooperare un pas mai departe, punîndu-se pe sine însiși, pe cît se poate, într-o stare de ignoranță, ca ultim triumf al voierului asupra amatorului de teatru. (Goffman, 1986, p.136)

Lumea ficțională este însă, pentru spectator, nu doar psihanalitica fantă prin care tragem cu ochiul, fără știința celuilalt; ci, așa cum pe bună dreptate se tot străduie de ani de zile să ne demonstreze Slavoj Žižek (1993), ea reprezintă teritoriul de absorbție (dar și de plonjeu, cu de la sine putere) prin care subconștientul nostru se întrupează, se îmblînzește și se organizează în structuri simbolice. Altfel spus, miezul fanteziilor noastre, libere de controlul conștient, este transformat într-un „fabricat benign și sprijinit voluntar" (Goffman, 1986, p.137), prin intermediul unor tehnici de codificare-decodificare, dar și prin proceduri de inserție psiho-socială în imaginar, proceduri care „se aseamănă cu strategiile defensiv adaptative". (Holland, 1968, p.62)

În pofida aparentei pasivități a spectatorului, nu numai oponentul/partenerul său, actorul, joacă un joc controlat. Spectatorul însuși, subconștient și conștient totodată, își asumă fabricatul benign al lumii imaginare care a prins materialitate. Ambii se întîlnesc în investiția de încredere, virtuală, a acestei fabricări. Spectatorul nu este actorul, chiar dacă, pentru un anume timp, îi preia acestuia, vrînd nevrînd, chipul și corpul. Spectatorul, ca și actorul, „devin" personajul și „cad în" situația specifică din lumea imaginară. Altfel spus, ei se contopesc într-un nou eu, simbolic.

Fanteziile noastre sunt, simultan, producătoare de anxietate, dar și de plăcere: însuși faptul că, prin intermediul plonjeului în lumea ficțională, ne putem vizita (excitativ, s-o recunoaștem) fanteziile anxioase cele mai profunde, cele mai complexe, și le putem defula conștiincios, catharctic, e o procedură strategică de tip adaptativ... Cum să scapi de teama căderii, altminteri decît experimentînd, ficțional, căderea însăși?

Numai că, în chiar acest punct, ar merita remarcată o diferențiere mai degrabă subtilă între condiția spectatorului de teatru și aceea a spectatorului de film, în raport cu asimilarea lumii ficționale. Pe de-o parte, în întunericul sălii de cinema, dar și acasă, în fața ecranului de televizor sau a monitorului computerului, spectatorul investește cu o anume distanță „ficționalizantă" orice construct vizual ofertat. În felul său, și cine-verité-ul, și jurnalul de actualități, pînă și talk show-urile sunt percepute de noi ca „formate" fixe, specifice discursului vizual, preparate pentru imersiunea în „posibil"; dar și ca formatări, ca „regizări", deci ca i-realități. Desigur, cu tehnologia actuală putem intra în contact cu realizatorii, le putem scrie, putem vorbi în direct cu ei în timp real, la telefon. Însă asta nu afectează cu adevărat rădăcina percepțiilor noastre, înfiptă și nutrindu-se din „dematerializarea" medierii prin imagine plană.

Hitchcock – *Vertigo* (1958)

Imaginea cinematografică sau video, oricît de „verité" ar fi ea, ne învăluie și ne aspiră, instantaneu, în miezul fanteziei, devenind hot (cum spunea McLuhan), ficțiune cu orice preț. Pe cît imaginea e mai hot, pe atît plonjeul nostru de inserție în ficțional e mai rapid, dar și mai... cool. De fapt, imaginea cinematografică e mai degrabă hăituitoare în descriptivul ei, și mai puțin reflexivă. Corpul nostru trebuie să-i prelungească și să-i suplimenteze constructiv volumetria. De aici și prestigiul de care se bucură, în ultimele decenii, tehnologia circulară pentru redarea fluxului sonor în sala de cinema sau în instalațiile de televiziune de-acasă, tehnologia menită să suplimenteze percepția celor 180 de grade absente...

Mult mai înainte de descoperirea lor au fost inventate extraordinarele tehnici de montaj, jucînd dialectic între planul general și planul detaliu, cu scopul de a supraexcita percepția de sine a propriului nostru corp, imersat în spațiul ficțiunii: montajul (vizual, dar și sonor) produce un efect asemănător percepției dimensiunii mașinii personale, atunci cînd ne deplasăm pe o autostradă, sau intrăm cu spatele într-un garaj... Ochiul nostru e trup în spațiu, iar urechea e fantoma bîntuitoare ce-l locuiește și-l plasează în contextul specific. Imaginea cinematografică e o luare în posesie (dacă nu chiar o posedare) pe care-o acceptăm și-o potențăm, crescîndu-i mereu dozajul, în perspectiva unei exorcizări în semnificație, care poate surveni ulterior, dar poate să și lipsească de la-ntîlnire. De aici și puterea ei manipulativă.

Corpul nostru, auto-perceput ca vehicul pentru imersiunea fantasmatică a spectacolului, are, însă, o condiție diferită în teatru. În primul rînd pentru că, indiferent dacă spectacolul este unul pe scenă italiană (adică în convenția spațială a peretelui absent) ori în spații neconvenționale, în mod paradoxal noi percepem nu numai mișcarea fizică și regularitățile retorice de proxemică dintre actori, ci chiar „suntem" fizic proiectați în materialitatea lumii ficționale. Chiar și atunci cînd nu se mișcă din fotoliul rezervat, așa cum am mai precizat într-un eseu anterior, organismul nostru este aspirat în totalitatea sa de către spațiul ficțional și execută „prin delegare", cu ajutorul neuronilor oglindă, mișcările pe care le percepe.

În cazul teatrului, cadrajul nostru, chiar atunci cînd e, clasic, orientat tot în planul celor 180 de grade, își construiește automat și „spatele" și direcțiile volumice, fără să le abstractizeze, ci bazîndu-se pe „cheile" imediate oferite de construcția de imagine. În consecință, semioza teatrală este în mai mare măsură una orientată gnoseologic-reflexiv, iar imersiunea „in praesentia" e mai puțin subordonată descriptivismului imaginii. Ea e mai disponibilă la acolade asociative instantanee, stabilite între universul fantasmatic și experiența noastră existențială. Imaginea teatrală (atît de supralicitată simbolic în secolul care a trecut tocmai din spaima creată de concurența cinematografului la nivelul dinamicii și profunzimii sale de absorbție) e, în fond, infinit mai eliberatoare în raport cu capacitățile noastre naturale de a relaționa spontan contextul dramatic cu contextul referențial al propriei existențe, realitatea ireală a lumii imaginate cu realitatea reală, a lumii din care am venit și către care ne vom întoarce. Dacă,

pentru spectatorul de cinema care suntem, orice lume imaginară e și posibilă, iar orice lume reală rămîne, totuși, o ficțiune filmată, teatrul, constrîngător prin materialitatea sa, eliberează. În el orice lume, oricît de abstractă, e palpabilă, orice apariție fantomatică are textură, chiar și miros, ori... gust.

În schimb, atît în teatru, cît și în film, regulile de lectură care se instituie înaintea proceselor de absorbție-imersie sunt menite unei coerente și concludente dimensionări, pe calea convențională, a spațio-timpului, a cronotopului specific (oricît de complex, oricît de abstract sau fabulos). Cronotopul va trebui traversat de noul destin pe care ni-l asumăm. Între spațio-timpul ficțional și noul nostru destin „delegat" e o relație dinamică. Putem recunoaște un timp despre care am învățat la istorie și un loc geografic identificabil, putem admite că un anume loc și un anume timp n-au existat și nici nu vor exista vreodată, dar sunt posibile, credibile și eficiente pentru plonjeul fizic, emoțional și reflexiv pe care ni l-am propus. Construcția artistică a spațio-timpului ofertat de spectacol sau de film ne oferă, de cele mai multe ori, cheile de identificare, iar noi ne azvîrlim în cavalcadă asupra prăzii: vom locui două ore în cei treizeci de ani ai Europei napoleoniene și vom prelua curajos, pătimaș, destinul *Dueliștilor* lui Conrad văzut prin ochii lui Ridley Scott.

Ridley Scott – *Duelişţii* (1977)

> Combinația dintre (...) irealitate și caracteristicile umane recognoscibile pare a fi cerința minimă pentru identificare, dar ambele condiții de mai sus sunt variabile și oferă limitele între care operează distanța. Acele calități care fac ca obiectul să ne semene (umanizarea) trag obiectul spre noi; acele aspecte care fac distincția dintre obiect, noi înșine și lumea noastră reală (conștiența ficționalizării) împing obiectul, îndepărtîndu-l. Tensiunea estetică dintre aceste două tendințe opuse constituie distanța și oferă condițiile specifice pentru variabilitatea acestei distanțe. (Ben Chaim, 1984, p.39)

Să fie oare vorba exclusiv de o tensiune estetică, așa cum subliniază altminteri atît de subtila exegetă? În fond, procedura de investiție pe care ne bazăm plonjeul și inserția în lumea ficțională e, cred eu, mai degrabă una întemeiată pe transfer, asemeni celui din terapia psihanalitică, ori din psihodramă. E important să subliniez, însă, că vorbesc aici de o similitudine, nu de o echivalență. Cîtă vreme ceea ce ne dorim, ceea ce așteptăm să ni se întîmple ca spectatori este identificarea cronotopului și traversarea sa printr-un destin de substituție, tensiunea despre care vorbește Ben Chaim mi se pare mai degrabă una funciar existențială și abia secundar estetică. Desigur, traseul parcurs prin imersiunea în lumea spectacolului este unul cu atît mai profund și mai eficient cu cît experiența e mai tulburătoare: iar asta e rezultanta inevitabilă a calității estetice a propunerii pe care ne-o face lumea ficțională, în ansamblul ei.

Numai că mai e, în acest punct, și o altă condiție obligatorie, asupra căreia rar ne aplecăm cu atenție: finitudinea. O dată identificarea realizată, destinul ficțional propus e, oricît de iritantă ni s-ar părea ideea, unul finit. Eroul care am fost, pozitiv sau negativ, tragic sau comic, și-a asumat simptomul, și-a atins climaxul și și-a dezvăluit devenirea. El se va retrage în umbră, semnificațiile aventurii sale rămînînd înlăuntrul nostru nu ca experiențe „estetice", ci ca unele „existențiale". Esteticul e cuprins în memoria faptului de viață asumat prin plonjeul ficțional – și îl structurează – oricît de abstract ar fi acesta. Încotro se îndreaptă eroina din *Sabotajul* lui Hitchcock (ecranizare liberă după *Agentul secret* al aceluiași Conrad), atunci cînd traversează, dinspre ecran spre stradă, sala de cinema? Merge să se predea poliției? S-a hotărît să se sinucidă? Oriunde s-ar duce, morala poveștii rămîne în noi, iar noi ne

întoarcem acasă, la destinul nostru problematic, niciodată finit, mai mult sau mai puțin banal, dar ne-evaluabil, imposibil de contabilizat, in-inteligibil, în fond, în curgerea sa...

Sylvia Sidney în Hitchcock –*Sabotage* (1936)

Plăcerea ultimă a spectatorului are inclusă cunoașterea / recunoașterea estetică în sine, așa cum un automobil are închis în sine ambreiajul și accelerația. Nu poți porni motorul fără ambreiaj, dar ambreiajul nu-i totuna cu motorul. Motorul spectatorului este, cred, amplificarea (imaginar-emoțională a) posibilităților sale de a percepe fizic și psihic existența, încercînd, după puteri, s-o și pună într-o anume ordine simbolică, recentrîndu-se. O anxietate care e substituită și neutralizată prin transgresiunea către o altă anxietate, de data asta provocată, iluzoriu rezolvată, ori măcar rezolvabilă.

> [Plăcerea teatrală] e plăcerea unei absențe depășite (pe cale narativă, ficțională sau orice altă cale), e plăcerea de a contempla o realitate înscenată, experimentată ca o activitate concretă la care spectatorul ia parte. (...) Plăcerea teatrală e plăcerea semnului. Ce e semnul dacă nu ceva care repune un obiect la locul său, pentru cineva anume, în anume circumstanțe? Semn surogat, o prezență care ține locul unei absențe; semnul în locul lui Dumnezeu, mosorul de ață în locul mamei, scena în locul „realității" absente. Teatrul este semnul unui gol pe cale de-a fi umplut. (Ubersfeld, 1982, p.128-129)

E, desigur... visul care se cere visat.

Imagine-metaforă, receptare, interactivitate

E demult o banalitate să mai faci referințe la McLuhan (1951, 1952, 1964) și la tezele sale referitoare la mutația dinspre o societate dominată de cultura scrisă, spre una dominată de vizual, cu toate consecințele induse de aceasta... Pe bună dreptate, filozoful comunicării punea această mutație pe seama tehnologiilor dezvoltate în prima jumătate a secolului XX, în principal pe cele care au generat arta cinematografică și televiziunea ca medii cu discursuri specifice. Însă, desigur, marele deliciu al autorului era, vă amintiți, analiza critică a reclamelor și a efectelor pe care „marea publicitate" (cea prezentă în mediile clasice, cea din spațiul public și cea din mediile electronice) le are asupra configurării sistemelor noastre de percepție și inserție socială, în jocul subtil dintre public și privat, dintre individuație și standardizare, dintre specificul local și „satul planetar".

O societate a vizualului, în care persoana umană e bombardată din toate direcțiile cu imagine fixă sau în mișcare, abstractă sau conținîndu-și, compactate, sintaxa narativă și regulile de lectură, e o societate pe care contemporanii și urmașii lui McLuhan, filozofi ai culturii, sociologi esteticieni, teoreticieni de toate orientările au căzut repede de acord s-o privească, sintetic, drept orientată către spectacol, de la ceremonialurile intime și pînă la cele civice și politice[11]. Aș lăsa la o parte polemicile – marxiste și postmarxiste – care au însoțit „folclorizarea" conceptului de societate a spectacolului, invitîndu-vă mai degrabă să ne concentrăm pentru moment pe jocul, dificil și totuși simplu, de a opera cu imagini puternic încărcate simbolic.

De la Craig și Eisenstein încoace, nu doar teatrul, ci și filmul și-au centrat întreaga forță efectivă (producere de efect-răspuns în spectator, la nivel gnoseologic și emoțional) pe construcția imaginilor metaforă, menite să constituie centrii nodali de expresie ai spectacolului. Altfel spus, pe „designul" acelor stațiuni imagistice – din lanțul temporal al situațiilor dramatice care compun o compoziție vizuală în mișcare – capabile să sintetizeze asociativ – și

[11] Vezi în acest sens probabil cea mai cunoscută referință, între mii: Debord, Guy, *Societatea spectacolului*, Editura Est, 2001, originalul publicat la Gallimard în 1967.

să dirijeze emoțional – ansamblul fluxului de semnificații care ar trebui reconstruit de spectator. Reciproc, spectatorul a devenit, treptat, din ce în ce mai „alfabetizat funcțional" în a „citi" și interpreta aceste noduri metaforice, aproape instantaneu, în dinamica dintre ele și lanțul narativ și în cea dintre un nod metaforic și altul.

Orice nod de imagine metaforică are propria sa „textualitate" semnificativă, născută din intersecția dintre ordinea succesivă, formală, a elementelor vizibile (sintagmatică), și asociațiile libere, de natură simbolic-conceptuală și emoțională (paradigmatice), pe care aceste elemente le degajă în conștiința noastră. Să luăm un exemplu din teatru, dintr-un mai vechi spectacol al lui Radu Afrim cu *Trei surori*[12] (Teatrul Andrei Mureșanu din Sfîntu Gheorghe, 2003).

Radu Afrim – *Trei surori* (2003)

Ce „citește" spectatorul în prelungul prolog așezat cu curaj de regizor drept imagine metaforă unică, de deschidere? În primul rînd, un spațiu abstract, pe fundal cu panglica-ecran a copacilor goi, perfect paralelă cu lunga masă pregătită pentru ospăț, plasată pe mijlocul scenei. În prosceniu – paralel dar și savant dezordonate în raport cu cele două planuri „obiectuale", în ritmul de patru, obsesiv, al fundalului sonor, sunt așezate niște borcane de dimensiuni diferite, conținînd scrisori și fotografii, dar și samovarul care parcă face corp comun cu Amfisa. Ea e așezată, mișcîndu-se în ritmul straniu al muzicii-semnal, asemenea unui

[12] Vezi http://www.youtube.com/watch?v=JlVTvBA2aOY

copil autist. La simpla rotire a unuia dintre personajele masculine, încă lipsite de nume, cele trei femei intră-ntr-un dans erotic complet mut, cu partenerii lor, unici sau multipli, fără ca linia fluxului sonor să se schimbe... Spectatorul are percepția unei mecanici recurente, senzație amplificată de tensiunea dintre monotonia de mecanism stricat a muzicii semnal și foșgăiala ordonat-dezordonată a dansului amoros.

În doar cîteva secunde, chiar dacă n-ar fi citit ori văzut niciodată *Trei surori* pînă atunci, fie și doar în relație cu titlul (ceea ce, evident, nu e cazul, fiindcă adresabilitatea imaginii-metaforă e una orientată mai degrabă către publicul avizat), spectatorul va realiza că, dinspre adîncime spre oglinda scenei, imaginea îi oferă un spațio-timp „atopic", extrem generalizant, și o poveste mereu repetabilă: în plus, va înțelege instantaneu că prologul spune, pantomimat, întreaga poveste, într-o secvență rezumativă. În consecință, va ști că oferta întregului „text al reprezentației" nu e orientată către o citire strict narativă a lumii eroinelor, ci către un comentariu interpretativ, din perspectivă contemporană, poate liric evocator, poate polemic, al acestei atopii suprasaturate erotic. Altfel spus, din doar lectura imaginii prolog, ce funcționează și ca instalare-negociere, spectatorul este invitat să „lucreze" la elaborarea acestui comentariu distanțat, dinspre azi spre lumea „operei", alături de realizatorii spectacolului. Mai simplu spus, publicul nu e invitat să afle (sau să rememoreze) povestea celor trei surori, ci să descopere cine/ce sunt ele, privite cu experiența polemic-parodică a contemporaneității.

Să luăm un alt exemplu, de data asta dintr-un film celebru al anilor 60, *Pădurea spînzuraților*[13], regizat de Liviu Ciulei.

Ceea ce primim în prologul ce precede genericul este un cadru metaforă tipic, de extracție estetică eisensteiniană: în ceața groasă, un grup de soldați e urmărit mai întîi de departe, mai apoi din ce în ce mai aproape, din spate. Grupul e „masă", citită de spectator, în mod nemijlocit, ca si cum camera transcende individuația și

[13] Vezi și http://www.youtube.com/watch?v=PcT3H6FdWzw

Liviu Ciulei – *Pădurea spînzuraţilor* (1963)

propune doar mulțimea fără chip, obosită, înaintînd în volumetria ritmului în trei timpi, amenințător, al muzicii de coarde și percuție a lui Theodor Grigoriu, născută parcă din tăcerea hîrșîită a drumului. Cînd apropierea camerei e atît de mare încît numai umerii și capetele soldaților mai intră în cadru, la minutul 1.44, o față se întoarce, privind înapoi, individualizîndu-se în masa de cefe și căști fără chip. Simultan cu acest stop cadru, orchestra țîșnește în acordul de viori, temă a întregului film, ca o pînză sfîșiată. (La rîndul său, compozitorul e îndatorat aici, vag dar recognoscibil, celebrelor acorduri de vioară, prelucrate electronic, ale lui Hitchcock, din *Psycho*).

Spectatorul nu numai că traduce instantaneu ansamblul metaforei asupra condiției omului, anonimizat și dezindividualizat în vreme de război; el își fixează deja propriile expectanțe, fiindcă montajul ulterior al genericului reia fotograma chipului întors, strecurată de mai multe ori printre cartoanele de distribuție, însoțită de fiecare dată de o secvență sonoră în ritmuri de tobă, amintind de eșafod: va fi vorba de un destin tragic al oricui – al acestui soldat, ori al altuia – ce va fi „individualizat” de narațiunea ulterioară. Altfel spus, interpretarea metaforei de

deschidere este dirijată voit, cu acordul implicit al spectatorului, către o reflexivitate înrădăcinată în generalitatea clasică, cu temei universalist (lumea narațiunii=lumea spectatorului=LUMEA).

Numai că, de la McLuhan și pînă astăzi, evoluția tehnologiilor a luat-o la goană, într-o direcție și cu un ritm care cu greu ar fi putut fi anticipate în anii '60. E de spus, deci, în acest punct, că receptarea spectacolelor de teatru și film de către generația tînără pare să deplaseze dominanta imaginii metaforă din poziția sa centrală – aceea de nod generator al semnificațiilor globale – către o poziție mai modestă, pe care aș îndrăzni s-o numesc sintactic-funcțională. Învățat de la vîrste fragede să descifreze și să opereze cu relațiile dintre imagini simultane, deschise pe ferestre diferite ale calculatorului, pentru omul tînăr plonjeul în meditația semnificativă oferită de imaginea metaforă, universalizantă, a devenit o... „plăcere insuficientă". Cu alte cuvinte, ceea ce Ubersfeld numea „plăcerea semnului", diagnosticînd-o drept plăcere de a umple golul, absența creată de denegare, de părăsirea propriului sine, nu mai poate fi obținut sintetic, printr-o ecuație tripartită simplă, de tipul substituției „local=general=universal", „Eroul=Eu=Omul" (omul generic, universal, mitologic, atemporal etc.) E, se pare, nevoie de o activare mult mai complexă, de natură senzorială, a sistemelor neuronale oglindă, pentru ca miza identificării să poată fi atinsă (chestiune asupra căreia vom reveni în curînd).

Mutațiile intervenite în percepția și sistemele de reprezentare ale așa numitelor „generații digitale", în mod evident produse de alfabetizarea tehnologică de la vîrste fragede, sunt extrem de profunde. Pe de-o parte, suportul referențial al culturii dobîndite pe cale livrescă e, desigur, mult împuținat, din pricina prăbușirii vertiginoase a practicilor de lectură ce guvernaseră, de la iluminism încoace, ansamblul sistemelor educaționale oficiale. Această retragere nu e compensată, ci e provocată tocmai de multitudinea de practici comunicaționale, de amuzament, consum cultural, socializare și cunoaștere, toate mediate de computer. Rose Meyers, directoarea Arena Theatre Company din Melbourne, care a dezvoltat o întreagă serie de spectacole alternative cu și pentru adolescenți, spunea într-un interviu din 2005:

> Tinerii nu trebuie să se adapteze computerelor, ei sunt utilizatori specializați. Asta le-a rafinat capacitatea de a gîndi non-linear și de a citi mai multe tipuri de texte simultan. Ca spectatori, ei se întemeiază mult

> mai mult pe lectura vizuală, și chiar au o competență vizuală mult mai mare, fiindcă asta e direcția în care a mers lumea de azi. (Anderson, 2005, p.68)

Pe de altă parte, în multe țări din Europa, în Canada, Australia și SUA se dezvoltă, de mai bine de un deceniu, programe interdisciplinare de cercetare și creație dedicate tocmai dezvoltării, împreună cu adolescenții și tinerii, a unor forme complexe de spectacol care, pe de-o parte, să pună la lucru capacitatea asociativă non-lineară a tinerilor, pe de alta să reconfigureze condiția de spectator a acestora, în funcție de mutațiile survenite în practicile lor de utilizatori cu sarcini multiple și, în cele din urmă, de consum cultural. Cum deja, de aproape un deceniu, și teatrul românesc pare să se fi lăsat sedus de mirajul (adesea facil al) utilizării imaginii video ca substitut sau ca accelerator al imaginii metaforă oferite prin clasicul decor construit, pare paradoxală (și provoacă reflecție) afirmația unuia dintre managerii altei companii specializate pe proiecte construite cu și pentru publicul tînăr, John E. McGrath, director artistic al Contact Youth Theatre Company (într-un interviu, de asemenea, din 2005):

> Nu cred că tinerii vin, ÎN NICI UN CAZ, la teatru ca să se uite la film, sau fiindcă vor să vadă imagini video. Cred că cel mai rău lucru pe care-l putem face e să imităm aceste medii. Tinerii le pot avea mult mai la-ndemînă online. Cred că ceea ce trebuie să facem e să găsim noi modalități de a privi lumea și care pot interacționa cu spațiile live ale scenei. Evenimentul teatral e un lucru incredibil de valid atunci cînd se adresează publicurilor tinere. (Anderson, 2005, p.66)

Pe scurt, seducția și implicarea în spectacol a publicurilor tinere nu e garantată, probabil, de simpla suprapunere a sincretismului artelor vizuale pe sincretismul in praesentia, provocînd astfel o tensiune în plus în sistemele de percepție. Unul din conceptele cheie care merită privit aici cu mai multă atenție e chiar cel de *interacțiune*. El pune drastic în joc întregul sistem de interpretare, producție de semnificație și imersiune-identificare analizat pînă în acest moment. E, cred, timpul să facem un viraj rapid, în următoarele capitole.

Imersiune și interactivitate: între speranțe și iluzii

Două ar fi, în zilele noastre, marile provocări aduse condiției de spectator, vizibile/analizabile în cazul publicurilor de sub treizeci și cinci de ani. Pe de-o parte, e vorba despre intersecția dintre galopantele dezvoltări ale tehnologiei de sunet și celei vizuale în dotarea sălilor de spectacol (în special de cinema) și uriașelor izbînzi ale animației computerizate (CGI). Pe de altă parte, e vorba de repunerea în discuție, în ritm la fel de accelerat, a ansamblului proceselor și practicilor de denegare (golire de sine în perspectiva identificării cu spațiul ficțional și eroii săi), în virtutea creării unor strategii de interactivitate între spectacol și spectator. Ambele, atît tehnologiile sofisticate de sunet și imagine care simulează percepția în volum, excitînd răspunsul fizic al spectatorului, cît și strategiile de implicare secvențială, interactivă, a spectatorului în universul reprezentat sunt cauzate, în bună măsură, nu numai de curiozitatea de cunoaștere și foamea de experimentare a artiștilor, tehnicienilor și industriilor de spectacol ci, în primul rînd, de schimbările produse la nivelul sistemelor de percepție și inserție ale generației digitale. O generație care, cu riscul de a mă repeta, a fost pusă în situația *alfabetizării funcționale* în raport cu utilizarea aparaturii digitale încă înainte de a fi învățat literele. Ba chiar, adesea, o generație care a învățat literele și cifrele în timpul și din pricina alfabetizării funcționale inconștiente, provocate de jocul video.

De cînd lumea, orice schimbare tehnologică e indusă de apariția anumitor nevoi, însă, odată tehnologia difuzată pe scară largă, ea atrage după sine o mutație în mentalul individual și colectiv și angajează – aproape natural – o nouă cursă a înarmării tehnologice. Și retur.

Să ne oprim, mai întîi de toate, la prima provocare, cea creată de dezvoltările tehnologice dedicate percepției noastre și adîncirii efectelor de imersiune volumică în spațiul ficțional. Desigur, atît sofisticatele tehnologii ale sunetului – menite să învăluie circular spectatorul și să țintească, prin dirijarea programată, la efecte tactile provocate de vibrație –, cît și tehnologiile 3D (în drum spre 4D) au ca scop obținerea efectului global de „experiență personalizată”. Altfel spus, excitația creată de complexitatea imersiunii tinde către anularea distanței critice, care

era, pînă mai deunăzi, o condiție necesară pentru ca spectatorul să proceseze creator, interpretativ și reflexiv, convențiile și regulile de lectură. Iată un fenomen care contrazice deja, într-o oarecare măsură - ori măcar dezechilibrează - ceea ce părea că știm pînă acum despre condiția spectatorială, în teatru și film. (Vezi discuția despre distanțare din Ben Chaim, 1984, deja pomenită într-un capitol anterior)

Propunînd o supraexcitare artificială a sistemelor noastre de percepție, plonjeul în ficțional oferit de noile tehnologii ale sălii de spectacol favorizează (desigur, fantomatic) senzația de „sunt/am fost acolo", ca și pe cea de „sunt această ființă". Accelerația procedurilor identificării tinde să reducă la minimum nu doar distanțarea reflexivă, în beneficiul emoției, ci însăși conștiența noastră cu privire la faptul că universul ficțional e unul mediat, în beneficiul unei imediateți iluzorii. Ce se pierde? Ce se cîștigă?

Dac-ar fi să-i dăm crezare Daphnei Ben Chaim, atunci am fi tentați să zicem (și cîți nu s-au grăbit deja să declare ritos) că „dispare arta". Pe de altă parte, un banal recurs la memoria istorică, probată de documentele, eseurile, dezbaterile de presă și tratatele groase de estetică din prima jumătate a secolului XX, ne-ar confirma imediat că exact aceeași reacție oripilată a stîrnit-o, cîndva, cinematograful în raport cu teatrul și arta literară. Ori, jumătate de secol înainte de asta, la fel de dramatică a fost ciocnirea brutală dintre fotografie și pictură (vezi, în acest sens, clasicele Benjamin, 1936 și McLuhan, 1951). Ce e, însă, cert, pentru acest moment, e că:

> Prin sunetele puternice de bas și exploziile care oferă o reacție viscerală, prin giganticele ecrane curbe care învăluie privirea periferică a persoanei, prin imaginile 3D care țîșnesc în mod literal din ecran, proiecția filmului contemporan devine o disciplină corporală, o interfață tehnologică între țesătura narativă și realitate care, adesea, relativizează diferențele dintre corpurile vii și spațiul ecranului. (Recuber, 2007, p.315)

În fond, orice discuție serioasă despre efectele în mental și în practicile de consum cultural, prezente sau de durată, ale implementării unei noi tehnologii, tinde să devină mai devreme sau mai tîrziu o discuție despre valori. Chestiunea dilematică, în acest moment, e că mai nimeni nu vrea să se angajeze (cel puțin în România) în dezbateri

de adîncime cu privire la teritoriul în care se negociază și se ierarhizează valorile, atît la nivel individual cît și la nivel social. Discursurile despre valoare par condamnate să cadă în vagul agresiv al politicianismului de operetă, cu ajutorul nemijlocit al industriilor media. O explicație în acest sens e însăși viteza de implementare a noilor tehnologii imersive ale sălii, ca și cea de punere în operă a animației digitale. Din pricina acestei viteze, pare că meditația noastră cu privire la efectele lor psiho-mentale – și la valorile pe care aceste tehnologii le favorizează – e complet inhibată. De fapt, ce semnalează preferința asumată a spectatorului pentru sofisticatele tehnologii de imersiune?

În primul rînd, ea atrage atenția asupra unei deplasări vădite a interesului spectatorului dinspre „plăcerea semnului" (plăcerea de a se proiecta pe sine într-o nouă ordine ficțională, încărcată simbolic și, în consecință, cu semnificații multiple) către plăcerea experiențială, fizică, cu semnificații restrînse, ori mult mai puțin relevante la nivelul motivațiilor. E și pricina pentru care, cred eu, valorile estetice de tip clasic-umanist, așezate în ultimele două secole în poziția centrală – și justificînd în sine produsul cultural –, sunt împinse într-o bună măsură către margine, ori coborîte în rang. „A fi/a fi fost acolo" pare să fi devenit acum axul central, motivant și valorizant totodată, al participării la spectacol, mai degrabă decît a te repoziționa, reflexiv, în lume, prin intermediul unei căderi în ficțiune. Dar asupra acestei probleme a schimbului de poziție între valoarea estetică și cea experiențială vom reveni ulterior. E limpede, însă, că atît de grăbita cavalcadă a experimentului tehnologic, cu aplicare aproape instantanee în sistemele de receptare și în cele de design computerizat, împinge, voluntar sau ca efect pervers, către o scădere vizibilă de reflexivitate. Dar și către o simplificare aproape atomizantă a strategiilor narative menite să degaje semnificații multiple.

> E mult mai greu să prevezi dacă un anume film e sau nu antrenant din punct de vedere intelectual și relevant în raport cu viața cotidiană a spectatorilor, decît să prezici capacitatea lui de a oferi o călătorie frisonantă, care produce „ah-urile" și „vai-urile" publicului țintă. Mutînd centrul de atenție al cinematografiei pe trăirile intense care sunt obținute în primul rînd pe cale tehnologică, industria de film și-a mărit capabilitățile de a le oferi spectatorilor o experiență consistentă și satisfăcătoare. Această sprijinire pe tehnologii și pe implementarea lor în spațiul fizic produce un spectacol mai eficient și mai

> lesne de calculat dar, pe de altă parte, conduce către o experiență din ce în ce mai pasageră, mai efemeră, din ce în ce mai dezinteresată să stimuleze intelectual și să încurajeze dezbaterea. (Recuber, 2007, p.317)

În altă ordine de idei, preferința accentuată pentru producțiile tehnologic excitante semnalează deplasarea valorilor utilității către o poziție subordonată, în bună măsură, spectaculosului, uimitorului oferit de tehnologia însăși. S-o recunoaștem: puzderie dintre obiectele tehnologice care ne populează viața cotidiană nu au apărut acolo pentru că avem nevoie de ele ci, dimpotrivă, învățăm în cavalcadă să avem nevoie de ele și să le mînuim pentru că sunt uimitoare și... trendy. Nu pare deloc deplasat să afirmi că, în viața noastră de zi cu zi, dar și în practica noastră de spectatori, „valoarea tehnologică" se deplasează și ea, amenințător, înghițind, alături de cea experiențială, teritorii care de sute de ani erau rezervate valorii utilitare propriu-zise, dar și celei estetice. Tehnologicul performant devine egal cu „frumosul".

Să nu rămînem însă datori celei de-a doua provocări, cea (nu chiar așa tînără pe cît ar părea) a interactivității, a scoaterii spectatorului din aparenta sa poziție pasivă în raport cu spectacolul. La acest nivel, după cîteva decenii de relaxare și stabilitate a discursurilor artistice, oarecum resemnate să accepte că locul spectatorului rămîne, vrei nu vrei, în fotoliul pentru care-a plătit biletul, jocul pe computer (ca experiență primară, formatoare, de activitate, dar și ca praxis de consum cultural) a venit în forță să tulbure apele. Cum să ții pe scaun, două ore, un spectator care se plasează, de regulă, într-o activitate de joc-divertisment ce-i absoarbe întreaga energie, și în care poate să se identifice fizic și psihic, ore în șir, cu orice soi de personaj dorește, oricît de fantasmagoric ar fi el configurat?

Răspunsul (apărut aproape mecanic, din memoria imediată a teatrului post pirandellian), a fost recursul la noi forme de interactivitate. Dar cum deschizi și cum limitezi această interactivitate, cum construiești gramatica și sintaxa ei? Și, mai ales, cine va deține controlul, în condițiile în care, de mii de ani, cheile mașinăriei comunicaționale sunt, în discursul artistic, în mîna autorului?

Tom Tykwer – *Run Lola Run* (1998)

Primul și cel mai afectat palier a fost, aici, cel narativ – pe de-o parte din pricina contracției suferite de structurile povestirii, din pricina arhetipalizării lor în scenariile de video-game; pe de altă parte, din pricina presiunii exercitate de consecințele multiple pe care le produce orice decizie a spectatorului „activat". De aici, inevitabil, apariția structurilor de scenariu cu versiuni multiple de final, elaborate ca sarcini-misiuni (tasks) pentru eroul cu care se va identifica spectatorul. Să ne reamintim de enormul succes, de acum peste un deceniu, al filmului *Run Lola Run* de Tom Tykwer, în care drumul eroinei care trebuie să facă rost de bani la ora dată, ca să-și salveze iubitul din mîna unor mafioți cărora le e dator, e reluat de trei ori, pînă cînd, în sfîrșit, se ajunge la finalul fericit, iar cuplul se salvează.

Controlul narativei e, fie și prin delegație, ca-n filmul pomenit mai sus, control textual. Ca primă consecință, el subminează dramatic controlul auctorial, atît la nivelul structurilor generale de expresie (estetice) cît și la nivelul, mult mai banal, dar foarte semnificativ, al sistemelor legale de proprietate intelectuală. Ca să nu mai vorbim de

derivatele economice ale spaimei de pierdere a controlului asupra „proprietății intelectuale", presînd constant către restricții din ce în ce mai drastice. La granița tripartită dintre condiția sa de utilizator al tehnologiilor digitale, de constructor al discursurilor diseminate virtual și condiția sa de spectator, în sensul clasic al cuvîntului, poziționarea corectă a omului, e încă, dilematic configurată.

> [E o evidență...] dorința utilizatorului de a participa la textualitatea textului, de a se implica în narativă, de a resecvențializa textele din propriul punct de vedere și de a găsi căi noi și imaginative, chiar și atunci cînd textul nu încurajează în mod specific libertatea de alegere, de implicare sau de activare. O asemenea perspectivă cu privire la interactivitate presupune să tratezi publicul ca fiind format din participanți activi și conștienți în procesul mediat, nu din fraieri culturali, manipulați de tehnicile de marketing ori de controlul auctorial. (Cover, 2006, p.139)

Felurile în care artiștii implicați în oferta de spectacol, dar și industriile culturale, răspund acestei provocări a interactivității sunt încă indecise, fluctuante și deloc omogenizate la nivelul conținuturilor de discurs și esteticilor implicite. Și asta creează un straniu dezechilibru în raport cu enorma ofertă tehnologică aflată pe piață. Pe de-o parte, în cinema se investește imens în a maimuțări schemele narative precare ale jocurilor celebre pentru PC sau consolă, ce-i drept dezvoltînd flamboaiante decoruri virtuale pentru nemaivăzute spații imaginare. (Asupra acestei probleme vom reveni critic, mai pe larg, în viitorul capitol). Ori se croiesc soluții care îmbină construcția dramaturgic-narativă cu tehnologia însăși, ca în cazul producțiilor de cinema în care controlul decizional al narativei, devenit între timp o interfață variabilă, e preluat de unul sau mai mulți spectatori. Așa cum se-ntîmplă în experimentul pe cale de a fi extins industrial cu filmul *Last call* (2010), produs de canalul german de televiziune 13th Street și apoi distribuit și pentru sala de cinema, în care spectatorul poate decide, ca într-un joc în care și-a ales un avatar, acțiunile și, implicit, soarta eroului.

În schimb, paradoxal, tocmai teatrul, cel reticent prin definiție în legătură cu dialectica de poziționare scenă-sală, pare mult mai prietenos în ceea ce privește interactivarea spectatorului. El are marele avantaj al prezenței vii, în contextul dramaturgic ficțional/convențional, al ambilor parteneri, actori și spectatori; ceea ce, adesea, poate

anula total dependența de tehnologii supra-sofisticate, în beneficiul recuperării bucuriei de-a te juca, delegînd reciproc și succesiv controlul dinspre scenă spre sală și înapoi. Pe asta se bazează, de exemplu, toate spectacolele în care e utilizată improvizația liberă a grupului de actori la sugestia spectatorilor. Să ne reamintim, cu titlu de exemplu, de structurile de spectacol de tip *Teatru sport*, răspîndite în ultimii treizeci de ani peste tot în lume.

În fine, rămîn multe de spus în legătură cu șansele, dar și cu iluziile create de provocarea interactivității. Devine deci necesar să revenim, privind mai în adînc, către procesele care aseamănă – și diferențiază totodată – condiția de utilizator/jucător de cea de spectator.

Spectator vs. Jucător: „Fate is never final!?"

La finalul unui nivel din celebrul joc pe computer *Prince of Persia*, eroul se întîlnește cu un inamic fantastic, foarte puternic și agresiv, care pretinde că îi cunoaște soarta; și, firește, îl atacă cu hotărîre. Eroul (jucătorul) sare cu măiestrie în lături, parează lovitura de sabie și strigă cu convingere, în timp ce-și execută inamicul: „Fate is never final!" (în traducere... poetizată, „Soarta nu-i niciodată definitivă!") Oare ce replică ar putea sintetiza cu mai multă acuitate juisarea pură oferită de jocul de rol, atunci cînd jucătorul se simte stăpîn pe propriile abilități?

Soarta e un concept artificial, parte rațional (în dimensiunea sa cauzală, de destin supus accidentului de parcurs, cu participarea ta voit-nevoită), parte metafizic (în dimensiunea sa de scriitură implacabilă, exterioară ființei, anihilînd, în fond, orice iluzie de libertate). Jocul de rol anulează, fie și pentru o scurtă perioadă, soarta, prin înlocuirea identității reale cu cea imaginată, pentru care ai optat atunci cînd ți-ai apropriat rolul.

În antichitatea modernității în care am copilărit (dar sînt convinsă că uneori și azi, pe vreun colț de maidan sau în vreo cameră de copii ponosită) lucrurile erau, de fapt, identice, chiar în absența vreunei intervenții tehnologice. Doi sau mai mulți participanți, băieți și/sau fete, cădeau (cu greu) de acord asupra unui scenariu și își distribuiau rolurile, aplicînd, după posibilități, scheme mimetice de construcție pentru personajele lor: „Eu o să fiu vrăjitoarea, tu o să fii cavalerul, Anca o să fie prințesa... Grasu' o să fie balaurul cu șapte capete!" „Păi, tot eu?", se revolta grasu'... „Am fost și data trecută! M-am plictisit, hai să mai schimbăm!".

Evident, în jocurile de rol ale copilăriei mele – de cele mai multe ori, bazate pe basme, romane sau seriale de televiziune – regulile erau destul de laxe, lanțul narativ era mereu contrazis ori modificat pe parcurs, distribuția și construcțiile personajelor erau adesea subiect de improvizație liberă. Cu riscul de a produce reacții parodice sui generis, grasu' putea juca, într-un moment sau altul, nu doar cavalerul, ci chiar prințesa... Dar... soarta era, totuși, finală: nucleul narativ de bază era păstrat, morala era, de fiecare dată, cam aceeași. De aici și dificultatea de a distribui coerent rolurile negative...

De la Moreno (Marineau, 1989, pp. 4–6) pînă la Goffman, sensul, funcționarea și consecințele utilizării jocurilor de roluri – imaginare și/sau sociale – au reprezentat preocupări constante ale antropologiei, sociologiei, psihologiei, psihiatriei în secolul de care ne-am despărțit. Dar oare ce poate fi acolo, la mijloc, între conștientizarea terapeutică (prin asumarea distanțată a rolului, pentru a-l controla) așa cum se întîmplă în practicile de psihodramă, și negocierile succesive, cotidiene, de roluri sociale, așa cum au fost ele analizate de Goffman și urmașii săi? Aici, în miez, se ascunde, cred, punctul de fierbere al plăcerii de a ieși din pre-determinare. El legitimează și întemeiază bucuria de a juca, investindu-te trup și suflet într-o poveste diferită de a ta. Acest punct zero, probabil mai vechi decît omul și umanitatea (cîtă vreme etologia confirmă posturi și proceduri mimetice la tot soiul de viețuitoare), nu anulează, ci conține nuclear, în combinații infinite, energiile dialectice ale actului și privirii – altminteri foarte judicios distribuite în orice tip de cultură, veche sau nouă.

Actor și spectator sînt, înlăuntrul jocului de rol, una; cadrajul și acțiunea dramatică, performativitatea, competența și abilitățile se suprapun și se topesc una într-alta, degajînd bucuria liberă. Nimic nu e prescris, nici o identitate nu e dată și asumată odată pentru totdeauna. Ce poate fi mai drastic opus vieții noastre de fiecare zi?

Cred că tocmai această poziționare adînc înrădăcinată în istoria străveche a comportamentului uman, care face din jocul de rol nu doar o practică generală, ci și una permanent expansionistă, ne obligă să regîndim ciclic – acum mai mult ca oricînd – raporturile dintre actant, acțiune, cadru și spectator, ca și transformarea profundă a regulilor care păreau să fi dominat, pînă mai ieri, aceste raporturi.

Spectator vs. jucător, denegare vs. avatar

Jocul de rol are, din perspectivă teoretică, unul dintre cele mai stranii destine cu putință. După ce, la jumătatea secolului trecut, literați, filozofi, psihologi și antropologi celebri (de la Huizinga la Caillois și de la Levi-Strauss și Bourdieu la Genette ori Greimas) imprimau ludologiei un statut metodologic impresionant, cale de vreo trei decenii jocul de rol s-a trezit oarecum fixat într-un soi de teritoriu de vamă, la limita dintre performativitate și ritual. Altfel

spus, jocul de rol a rămas rupt, în mod fățiș, de condiția sa fundamentală de joc („game") și împins – cu bune intenții, dar totuși artificial – către extrema definiție, cea apropiată de acțiunea scenică.

Pentru ca lucrurile să fie mai limpezi, putem apela la opoziția care funcționează, în engleză, între „game" și „play", ca și între acțiunile de „gaming" și „playing". „Playing" (în sensul de a interpreta un rol sau o partitură) l-a dat afară pe „gaming" în majoritatea copleșitoare a activităților teoretice referitoare la jocul de rol. Vecinătățile formale cu ritualurile inițiatice, cu transferurile sacre de tip șamanic, ca și enorma dificultate de a contabiliza structural distanța (și dinamica implicită) dintre „a vedea" și „a te face văzut" (cu implicații socio-psihologice dintre cele mai subtile) au împins studierea jocului de rol către marginile strict utilitar-activiste ale spectrului său de manifestări: cea estetic-performativă, teatrală ori cinematografică, și cea terapeutică (psihoterapică).

Paradoxal, însă, în viața cotidiană, jocul de rol a continuat să se extindă geometric, în raport nemijlocit – natural, aș zice – cu extensia socială a intervalului de „timp liber" dedicat divertismentului. Șocul exploziei tehnologice produs de democratizarea inteligenței artificiale a transformat, în mai puțin de un deceniu, o practică milenară dedicată prin excelență copilăriei („a te juca pe roluri"), într-o practică personală – și de comunicare interpersonală – generalizată. „Eu o să fiu vrăjitoarea, tu o să fii cavalerul" a devenit RolePlayingGame (RPG), cu nenumăratele sale subdiviziuni, single sau multiplayer, off sau on-line. Ceea ce mai ieri era doar un semnal de alarmă asupra „neoteniei universale" (copilărirea socio-psihologică, în cascadă, a sistemului referențial și de inserție comportamentală a omului contemporan – vezi Lorenz 1974) s-a transformat pe nesimțite nu numai într-un nou palier – globalizat – de practici și schimburi culturale, ci și, inevitabil, într-una dintre cele mai fiabile, mai diversificate și mai lucrative industrii ale lumii de azi.

> Trăim într-o cultură a simulării, în care rolul noilor tehnologii e în continuă creștere. Acesta e motivul pentru care identitatea – reflecția cu privire la definirea 'sinelui' în noile condiții – a devenit un concept cheie în analiza condiției umane cotidiene. (Filiciak, 2003, p.88)

O asemenea dezvoltare în practicile de comunicare cotidiene ale individului și grupurilor, neutră în raport cu particularitățile lingvistice și culturale, nu avea și nu are cum să nu producă drastice mutații. În directa descendență a gîndirii lui McLuhan, pare de domeniul evidenței că omul care și-a construit sistemele de percepție, reprezentare și inserție socială jucînd zilnic jocuri pe computer e cel puțin la fel de diferit de acela care s-a format privind la televizor, precum era acesta din urmă față de cel care și-a construit propriul univers de reprezentare citind cărți și presă.

Dincolo de infinitele forme de a conceptualiza și clasifica tipurile clasice sau contemporane de jocuri, definiția generalistă a lui Huizinga încă poate fi luată drept (parțial) corectă:

> ... o activitate liberă, poziționată în mod conștient în afara vieții „obișnuite" ca fiind „neserioasă", dar în același timp absorbindu-l pe jucător intens și complet. Activitatea nu e conectată în mod activ cu vreun interes material, și nu se poate trage profit de pe urma ei. Ea se desfășoară între granițe proprii de timp și spațiu, conform unor reguli fixe și în mod ordonat. Încurajează formarea unor grupuri sociale care tind să se înconjoare cu o atmosferă secretă și să marcheze diferențele față de lumea obișnuită prin deghizări sau prin alte mijloace. (Huizinga, 1955, p.12)

Desigur, generosul dezinteres material prezent în definiția de mai sus era - la momentul publicării celebrei cărți, dar și astăzi - mai degrabă o presupoziție idealistă. Nu numai jocurile de noroc sînt motivate de cîștigul imediat, ci și multe alte tipuri de joc, ale copilăriei și maturității, iar cele pe computer nu sînt nici ele scutite de dimensiuni lucrative. Să lăsăm, deci, accentul să cadă pe substanța definiției, adică pe:

1. diferența dintre lumea jocului și lumea realității de fiecare zi

2. structura convențională a regulilor, ca și

3. forța acestei lumi de a absorbi cu intensitate și în mod complet jucătorul pe perioada desfășurării sale.

Complicația apare și se întețește în clipa în care structurile dramatico-narative mediate, ale spectacolului de teatru și – mai ales – de film, intră în competiție, ca practici de reprezentare și activitate socială, cu jocurile pe computer care utilizează elemente configurative luate din patrimoniul surorilor mai bătrîne: convenție, cadru static și dinamic, mizanscenă, situații dramatice, context intern coerent al lumii imaginate, nuclee și lanțuri narative și, desigur, personaje.

> Procesul de identificare secundară care se petrece în sala de cinema depinde în mod paradoxal de distanță, pe cînd în cazul jocurilor întîlnim ceva mai mult decît intimitatea. Identificarea e înlocuită de introiecție – subiectul e proiectat în 'altul'. Nu trebuie să practicăm imitarea astfel încît să-l confundăm pe celălalt cu 'sinele' nostru. Subiectul (jucător) și 'celălalt' (avatarul de pe monitor) nu mai stau în poziții opuse, de-o parte și de alta a oglinzii – au devenit unul și-același. (...) În timpul jocului, identitatea jucătorului sfîrșește prin a se dezintegra, iar contopirea dintre conștiența personajului și cea a utilizatorului e un derivat obligatoriu. (Filiciak, 2003, p.91)

Fiindcă, firește, în chiar miezul acestei competiții stă restrîngerea distanței dintre poziționarea ca spectator și poziționarea ca jucător-utilizator-consumator al jocului pe computer. Pe de-o parte, avem practica mediată a denegării, asumată de spectator: părăsirea temporară și securizată a propriei identități, ca și a lanțului problematic din viața cotidiană, în favoarea unui amplu proces interpretativ-imaginar, prin cufundarea în lumea paralelă a spectacolului (Elam, 1980, p.47-49; Runcan, 2005, p.24). Altfel spus, spectatorul golește conștient vasul sinelui contingent, pentru a-l umple, prin interpretare și reconstrucție, cu identități și lanțuri narative paralele, care tind să primească semnificație globală.

De cealaltă parte, în jocul pe computer și, în special, în RPG-uri, avem o activitate re-mediată, care ne obligă să interpretăm informația și contextul ei pas cu pas, în scopul de a ne configura propria identitate și propriul traseu. Denegarea este aici numai fundamentul de la care pornește întregul proces de imersiune în lumea paralelă, simultan cu asumarea rolului. Paradoxul actorului, clasica „minciună conștientă și sistematică” a lui Diderot, devine aici, simultan, nu numai atributul celui care joacă piesa, recompensat de denegarea celui care vede piesa, ci însăși

articulația ambelor condiții: fiindcă jucătorul construiește propria sa prezență convențională, o observă și o... controlează, în scopul cîștigării abilităților și, în cele din urmă, a jocului însuși.

> Generalizînd: În artă trebuie să configurăm în scopul de a interpreta, în timp ce în jocuri trebuie să interpretăm în scopul de a fi capabili să configurăm și să înaintăm de la punctul de start către cel în care cîștigăm jocul, sau către o situație similară. (Eskelinen, 2001, p.2)

Cu alte cuvinte, jucătorul se golește de sine strategic și tactic, pentru *a fi* și pentru *a face* ceea ce lumea imersivă a jocului îi propune ca scop. Semnificația globală, de nivel simbolic, e aici, dacă nu absentă, atunci măcar neutră funcțional, ori foarte puțin importantă.

Cum resimte jucătorul propria condiție în joc, mai ales în jocurile de rol sau în shooterele la persoana I? Și care-ar fi, de fapt, diferența în raport cu urmărirea unui film? Mai întîi de toate, am văzut că prezența avatarului și acțiunile sale sunt relativ indiferente în raport cu orice încărcătură morală sau estetică; în schimb, spațiul eliberat al construcției de semnificație e reumplut cu energia extatică a urmăririi unei acțiuni exact în clipa în care-o performezi:

> Cîtă vreme acțiunile noastre sunt vizibile pe ecranul unui televizor sau al unui monitor, de fapt acționăm acolo, mai ales din pricină că ele sunt foarte vizibile pentru ceilalți. Asta poate fi efectul necontenitei asocieri a acestor acțiuni cu mass media; nu suntem numai voaieri, vrem tot așa de mult și să apărem pe ecran. De vreme ce „fereastra noastră spre lume" a fost înlocuită de Windows, ne dorim și noi să fim acolo. Internetul permite împlinirea acestei nevoi. A fi vizibil înseamnă a fi real. (Filiciak, 2003, p.100)

În universul paralel al jocului, funcționalitatea ansamblului narativ și imagistic în raport cu scopul propus, acela de a cîștiga abilități și, în cele din urmă, a învinge, este, probabil, dimensiunea majoră care trebuie luată în considerație atunci cînd încercăm să decupăm componentele motivaționale. Jucătorul-erou, indiferent de tipul de fabulă sau de calitatea pozitivă ori negativă a acțiunilor rolului ales, trebuie să descifreze metoda și regulile, „in progress", pentru a putea trece de la un nivel la altul, finalizînd misiunea sau misiunile pe care și le-a propus el

însuși, sau care sînt înscrise în programul dat. El e, deci, într-o permanentă stare de interpretare configurativă. În această ordine de idei, spațiile, particularitățile lor, obiectele și instrumentele ajutătoare, desfășurările temporale în raporturile diegetice, cît și celelalte personaje care îi pot fi indiferente, neutre, inamice sau adjuvante capătă importanță și semnificație numai în măsura subordonării lor funcționale.

> În consecință, în jocurile pe computer distincția dintre decorurile statice și personajele dinamice se transformă într-un continuum de combinații, alterații și termeni intermediari, cu mult mai complex, din cauză că distribuția elementelor statice și dinamice ale jocului nu trebuie să imite nicio practică a altor moduri de expresie și comunicare. (Eskelinen, 2001 p.2)

Revenind la spectator, cîtă vreme în cinema, la fel de bine ca și în teatru, funcția fundamentală a traseului narativ este aceea de „a inventa o schemă temporală în termenii altei scheme temporale" (Metz, 1974, p.11), susținînd astfel, ca vehicul principal, procesele analogice de identificare, semioză și imersiune ale spectatorului, în joc funcțiile palierului narativ sînt mult slăbite. Sau, cum ar zice Victor Turner (1982), aproape *liminare*, conservînd și susținînd posibilitatea jucătorului de a se poziționa în egală măsură „între lumi". (Ericsson, 2003)

În literatură, teatru și film, totul contează, ori se presupune în mod convențional că are importanță egală – dac-ai văzut numai 90% din reprezentație nu e destul, trebuie să vezi sau să citești totul (ori cît mai mult cu putință). Aceasta e o caracteristică generală a practicilor dominant interpretative. În contrast, în jocurile pe computer, fie nu poți, fie nu trebuie să te întîlnești cu fiecare eveniment combinatoriu, posibil ori existent, pe care-l conține jocul, de vreme ce evenimentele sunt diferite ca importanță ergodică. Anumite acțiuni sau reacții, în raport cu anumite evenimente, îl vor conduce mai repede pe jucător către o soluție, sau îl vor ajuta să ajungă la situația de învingător mai iute și mai eficient decît ceilalți. (Eskelinen, 2001 p.2)

Pe de altă parte, participarea la spectacol, din poziție de spectator, e și ea o activitate, chiar dacă una dominant interpretativă. Cuvîntul cheie aici este, însă, *control*. În condiția de spectator, individul intră într-o procedură care limitează strict convențional formele sale de răspuns la adresa textului reprezentației, de cele mai multe ori prin

aplauze sau huiduieli la teatru, ori prin simpla ridicare de pe scaun și părăsire a sălii. La cinema, această limitare a răspunsului e chiar mai gravă, cîtă vreme răspunsul nu se adresează unei prezențe vii, inter-personale: la cinema intrăm, vizionăm și ieșim din sală, de cele mai multe ori fără a trimite nici un fel de semnale către ecran, cu excepția rîsului sau lacrimii, care sînt mai degrabă semnale reactive.

Însă spectatorul nu controlează nici structurile reprezentației, nici vehiculul narativ, în măsura în care acesta există, denegarea fiind un proces menit exclusiv imersiunii sale – securizate, repet – în lumea imaginară a spectacolului. Reacțiile sale fizice, atîtea cîte sînt, sînt strict mediate, chiar dacă foarte puternice. În schimb, „relația dintre prezența psihofizică a jucătorului și prezența sa virtuală într-un joc e, de cele mai multe ori, definită ca fiind orientată simultan către control și conștiență" (Eskelinen, 2001 p.7)

Ceea ce motivează jucătorul, mai ales atunci cînd el e acaparat de jocul de rol, este tocmai conștiința – ori iluzia aproape completă, bine întreținută de schema de joc prestabilită – a controlului determinist, atît asupra propriului personaj-avatar, cît și asupra felului în care jocul se va desfășura. La limită, jocul video, inclusiv RPG, nu e niciodată cu adevărat pierdut: el nu e încheiat decît prin cîștigarea lui, care survine succesiv, după un număr mai mare sau mai mic de încercări ratate. Dar care cresc abilitățile, tehnica și capacitățile strategice ale avatarului controlat de jucător.

Anulînd orice determinare exterioară, altfel spus „soarta", condiția de jucător al unui RPG este aceea de ***a fi acolo, făcînd***. Jucătorul nu poate asuma/performa tragicul, și nici nu și-o dorește: presiunea exercitată de condiția de jucător asupra condiției de spectator ne obligă să redefinim – nu doar în termeni etici și estetici – întreaga mitologie (etică, prin estetică) a catharsisului.

Aristotel poate să iasă, liniștit, la pensie.

Interludiu: Noul spectator? Cîteva ipoteze

Ne putem lesne imagina o cultură în care discursurile ar circula liber, fără nici o necesitate cu privire la autor. Discursurile, orice statut, formă sau valoare ar putea avea, și indiferent de maniera în care-ar fi mînuite, ar putea cădea într-o anonimitate atotcuprinzătoare.

Michel Foucault[14]

Am putea spune azi, cu destulă îndreptățire: „Domnule Foucault, ai grijă ce-ți dorești, c-ar putea chiar să ți se întîmple!"

Schimbările psiho-cognitive (unii filozofi le numesc chiar *schimbări paradigmatice*) ale triadei percepție-reprezentare-inserție, petrecute în cadrul așa-numitei *Generații Digitale*, se dovedesc atît de complexe încît neurologii, psihologii, analiștii comportamentali, sociologii sau matematicienii par adesea copleșiți de procesul analitic și teoretic cu privire la ele, unul aparent fără sfîrșit.

De fapt, care ar fi simptomele principale ale acestor mutații? Orice persoană care a trecut de treizeci de ani le-ar putea rezuma pe baza simplei observații:

O de-legitimare – treptată dar definitivă – a *practicilor de muncă-învățare*, deplasate puternic din poziția lor centrală la copiii de peste 6 ani și la tinerii de pînă la 30. Compensatoriu, *practicile de joc-învățare* au avansat din poziția lor marginală, exclusiv dedicată primei copilării, acoperind nu numai o bună parte din așa-zisul „timp liber"

[14] Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY Cornell University Press, 1977: 138

zilnic, ci invadînd de-a dreptul timpul/spațiul fizic și imaginar, cîndva rezervat practicilor educaționale bazate pe muncă. (Palfrey și Gassner, 2007)

- Descreșterea dramatică a interesului și practicilor spectatoriale. Scurtarea timpului de concentrare în raport cu toate tipurile specifice de discurs al artelor performative, lipsa răbdării și interesului cognitiv în raport cu lanțurile narative tradiționale; mutația e compensată, pe de-o parte, de o capacitate crescută de a citi/cartografia și interpreta *discursuri vizuale simultane*, derulate cu o viteză fără precedent, iar pe de altă parte, de abilitatea de *a interacționa rapid și competent* în comunicarea instantanee în rețea, ca și în spectrul larg al activităților de joc și creative.

- Scăderea hemoragică a *practicilor de lectură*, compensată de abilitatea de a găsi și combina informație din surse virtuale.

- *Compresia alarmantă a vocabularului* oricărei limbi naturale (pare previzibil că, într-un deceniu sau două, aproape toate limbile naturale, în formele lor vorbite și scrise în secolul XX, vor fi percepute de către vorbitorii nativi ca limbi străine, ori măcar ca forme extrem-arhaice); fenomen care trebuie coroborat cu reducerea capacității persoanei de a produce discursuri complexe și expresive, în special în scris. În compensație, pe de-o parte, *folosirea unui argou aproape universal*, atît vorbit cît și scris, bazat pe limba engleză, acoperind aproape integral substantivele și verbele cu funcții computaționale, dar și o sintaxă/semantică specifică comunicării virtuale. Pe de altă parte, o tendință profundă de a crea *blocuri argotice* de comunicare inter-personală (lexic-sintaxă-semantică), specifice unui grup anume de vîrstă ori interese de cunoaștere, prin folosirea ca suport a referințelor la cultura populară și la iconi stereotipi, dar și prin actualizarea unor experiențe specifice de grup, utilizate ca *proto-mitologie*.

- *Disoluția* treptată (dar uimitor de profundă) a valorilor tradiționale cu privire la *drepturile legale de autor* sau de producător, ba chiar o treptată delegitimare a filozofiei juridice, așa cum era ea constituită de cîteva secole încoace, cu privire la proprietatea intelectuală în ansamblul ei. Comunicarea virtuală, evoluția noilor

medii și a tehnologiilor lor specifice, ca și practicile de consum cultural în virtual au avut ca efect compensator nu numai o transformare radicală a atitudinii față de autoritatea morală și legală a autorului-producătorului-proprietarului, ci și apariția unei relații „de colaborare" și „activ-creativă" cu produsele culturale ca atare.

> În vreme ce interactivitatea implică adesea o capacitate intrinsecă de a transforma, structura și particulariza textul în raport cu dorințele autorului, ea capacitează și încurajează uneori dorința de a transforma textul în direcții care scapă controlului unui autor sau altul, în acord cu dorințele individuale ale unui membru din public sau ale unui utilizator. (Cover, 2006, p.140)

- Drept consecință directă a acestui fenomen, finitudinea textuală (ca și valoarea patrimonială) a produsului cultural (cîndva numit „operă", sau chiar „operă de creație") se dizolvă într-o infinitate de posibilități de reeditare, remixare, rescriere de către destinatar, în timp ce granița/distanța dintre autor și beneficiarul produsului cultural dispare de-a dreptul.

> Natura interactivă și digitală a comunicării mediate de computer produce multiple tensiuni noi în relația autor-public, în special prin ștergerea liniei de separație între autor și public, erodînd modelele tehnologice și politice convenționale cu privire la „controlul" asupra textului, asupra secvențialității sale narative și asupra distribuției sale. Se poate spune că autorii și producătorii media care continuă să opereze în paradigma dominantă a proprietății intelectuale s-au angajat într-o bătălie dramatică împotriva acestui fel de implicație interactivă, atît prin mijloace legale cît și prin protecție tehnologică, în timp ce publicurile continuă să riposteze la rîndul lor, cu tehnologii și mai noi, capabile să înfrîngă orice astfel de tentative de control. (Idem, p.144)

Într-un asemenea context, ce putem spune despre distanța comparativă dintre condiția tradițională de spectator și capacitatea publicurilor tinere și digitale de a interpreta produse ale artelor spectacolului? Mai mult decît atît: putem noi observa și analiza cu adevărat, în mod coerent, schimbările individuale și sociale, încă în desfășurare?

Să pornim de la primul și cel mai banal dintre punctele enumerate în lista schiță de mai sus, referitoare la deplasarea modelului muncă-învățare în beneficiul modelului joc-învățare. Atît condiția de spectator, cît și cea de jucător al jocului video împărtășesc aparent aceeași nevoie de reguli convenționale și, desigur, ambele par să producă efecte similare de absorbție în lumea ficțională.

> Există, de asemenea, o legătură importantă, sau măcar o similitudine funcțională între jocurile pe computer și așa-zisele forme inferioare de cinema, mai ales în genurile care excită reacții fizice în spectator, incluzînd aici melodrama (lacrimi), comedia (rîs), horrorul (frică) și pornografia (excitație sexuală). Unele simulări, în special cele încărcate cu acțiune ce trebuie îndeplinită prin reacții rapide și printr-o excelentă coordonare ochi-mînă, produc adesea reacții fizice și fiziologice care trebuie controlate în interesul major al jucătorului. (Eskelinen, 2001, p.7)

În asemenea condiții, dacă similaritățile adîncesc, în fond, diferențele fundamentale, de ce să reecranizezi suporturi dramaturgice așa de subțiri și lanțuri narative atît de puțin interesante ca cele ofertate de jocurile pe calculator?

Ca să aflăm ce motivează publicurile tinere (formate prioritar din practicanți ai jocurilor pe calculator și fani RPG) am apelat, împreună cu un mic grup de cercetători, în 2009, la un set de dezbateri online, asociindu-ne un grup de cîțiva adolescenți. Prima conferință a fost dedicată practicilor de joc video și în special RPG-urilor, problema centrală fiind aici relația dintre propria identitate și avatar. A doua dezbatere s-a concentrat în mod strict pe motivațiile și reacțiile create de urmărirea filmelor bazate pe RPG-uri. Cu doi intervievatori și șase subiecți entuziaști și inteligenți (între 14 și 16 ani), cele două dezbateri s-au dovedit, pentru noi, revelatorii.

În rezumat, tinerilor (fete și băieți) le plac cel mai mult quest-urile și situațiile pline de aventuri, care îi fac să se simtă puternici și inteligenți, chiar vicleni. Pe de altă parte, misterele și atmosfera exotică și stranie contează enorm pentru fanii *Final Fantasy*, care sunt de asemenea fani de seriale TV de tip japonez, manga sau anime. Entuziaștii consumatori de jocuri online adoră „*să fie altcineva*” și să „*comunice*”, ori să „*interacționeze*” cu alții, mai

mult sau mai puțin necunoscuți, să-și construiască spații virtual-ficționale și chiar să fantazeze cu privire la adevărata identitate a persoanelor care se ascund sub avatarurile cu care se întîlnesc.

Final Fantasy (2001)

Întrebați cum definesc genul specific de plăcere pe care le-o oferă jocul – în special RPG – sunt înclinați să diferențieze cel puțin două tipuri de satisfacție, egal de importante. Mai întîi, cad de acord că plăcerea principală e aceea de „*a face lucruri extraordinare*"; ori, mai limpede, de „*a face lucruri pe care nu le-ai putea încerca/visa că le faci în viața reală*". Cu toate astea, conversația virează drastic atunci cînd unul dintre subiecți întreabă: „*Dar cum rămîne cu victoria? Nu-i asta plăcerea cea mai mare?*" „*Cîștigatul e orgasmatic!*", cad cu toții de acord.

Milla Jovovich – *Resident Evil: Extinction* (2007)

Ulterior, minuscula dar fructuoasa noastră investigație se concentrează pe felul în care adolescenții și tinerii jucători percep și reacționează față de filmele bazate pe jocuri video. Producția unui astfel de film pare logică și necesară, din punctul lor de vedere, „*pentru că majoritatea producătorilor n-au imaginație și atunci trebuie să-mprumute de la alții*". Dar și pentru că *„... e vorba despe un produs care trebuie să se extindă. Ai un produs, jocul, și oferi un sub-produs, filmul!*"

Totuși, majoritatea subiecților admit faptul că reacția finală, după vederea filmului (al căror public-țintă sunt, desigur, chiar ei) e întrucîtva dezamăgitoare. „*De obicei sunt complet frustrat după ce l-am văzut. Lipsește ceva*", răspunde unul dintre tineri. Actorii pot fi buni și celebri, decorurile și animațiile digitale pot fi spectaculoase, cu

toate astea grupul e unanim cu privire la faptul că se simte frustrat de comparația dintre film și jocul originar. Ce lipsește? „*Faptul că ești acolo! Posibilitățile!*"...

La urma urmelor, pentru un jucător, ecranizarea unui joc nu reprezintă o plăcere completă. Și-atunci, de ce se mai duce să vadă filme de felul ăsta? „*Fiindcă sunt... frumoase?! Și trebuie să mă duc la mall să văd niște filme, s-o fac și pe mama fericită?!*"

Spectatorul și prezența: Interactivitate, efect și eficiență

Printre multele consecințe (uneori perverse) pe care devenirea tehnologică și, în principal, revoluția digitală le-au produs în ultima jumătate de secol, una dintre cele mai vizibile e cea a melanjului fără precedent între valorile temporale și cele cultural-spațiale care, măcar pe întinderea ultimelor sute de ani, își păstraseră o anume stabilitate pe care, azi, o privim oarecum nostalgic. Mai simplu spus, atît în ceea ce privește mentalitățile cît și în ceea ce privește comportamentele bazate pe sisteme de valorizare, generațiile și culturile s-au amestecat între ele vertiginos, fără să băgăm de seamă. Suntem, astfel, aparent contemporani, în anumite gesturi și practici, atît cu bunicii cît și cu proprii noștri nepoți, însă între valorile generaționale și sistemele de comunicare se cască uriașe prăpăstii. Împărtășim comportamente de consum cultural cu bazine socio-antropologice prin care n-am călcat și nici nu vom călca vreodată, prea puțin interesați, însă, de semnificațiile originare ale discursurilor pe care le împrumutăm. Preluăm proceduri de schimb și ritualuri/ceremoniale publice fără să le interogăm proveniența și rădăcinile ideologice ori religioase, într-un carusel al adaptărilor în care mai nimeni nu se întreabă de ce și încotro. Simultan, tot ce ne unește ne și separă, parcă mai drastic ca niciodată.

Într-un asemenea context, ceea ce pînă nu demult statua diferența specifică dintre *autorul/actorul* ofertei de discurs artistic și condiția de *spectator*, și anume dialectica fixă dintre *ostensiune* și *denegare* (proceduri discursiv expresive vs. proceduri de identificare ficțională) pare să fi devenit, așa cum am văzut, o antinomie chestionabilă și reconfigurabilă.

Un pas mai departe, intră sub semnul întrebării inclusiv spațiul de diferențiere specifică dintre teatru și film, dintre discursurile culturii populare și cele ale așa-zisei culturi de elită și, în cele din urmă, dintre discursurile artistice și cele științifice/tehnologice. Și aici, în acest „no man's land" al reconfigurărilor și renegocierilor de specificitate, mingea e la beneficiar, fie că-l numim spectator, consumator sau user. Poate părea o banalitate pompoasă, dar nutresc convingerea că, pe cît democratizarea expresiei e mai profundă și pe cît limitele dintre popular și cult,

științific și artistic devin mai cețoase, pe atît întrebările cu privire la adresabilitate și publicuri devin mai dramatice, mai acute.

Să luăm, de exemplu, unul dintre conceptele aparent stabile, de mai bine de un secol, care fixau diferența specifică dintre teatral și filmic: prezența, calitatea discursului viu, „live". De la diatribele lui Benjamin din *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice* (1936) pînă la meditațiile lui Brook din *Spațiul gol*, și de acolo pînă la noile teorii referitoare la distanța dintre teatrul clasic și cel postdramatic (în principal în zona de performance) condiția definitorie a teatralității părea dată de ireproductibilitatea ei funciară, care presupune coexistența *in praesentia*, în același spațiu fizic dedicat comunicării, între performeri și spectatori. Altfel spus, discursurile teatrale ar fi fluid-reconfigurabile, reprezentație cu reprezentație: ce-ai văzut ieri nu mai e ce vei vedea mîine, chiar dacă mergi la unul și același spectacol; fiindcă, în fond, întîlnirea e una inter-personală. Pe cînd, discursurile cinematografice sunt fixate pe un suport și sunt veșnic reproductibile, îți poți verifica reacțiile și judecățile de valoare revizitînd unul și același produs artistic, în timpi, spații și condiții diferite, fără ca el să sufere modificări.

Mai mult decît atît, înseși pietrele de temelie ale teoriei performance, fie ele venind dinspre artele plastice, teatru ori dans, se bazează pe efemeritatea „live" a relației dintre artist/performer și spectator, ducînd un pas mai departe diferențierea față de teatrul în sens clasic, căruia i se impută așa-zisa mecanicizare a raporturilor dintre expresia scenică și public, prin reluarea repertorială a spectacolului, obligat să „se reproducă" pe cale instituțională, în raport cu cererea din „piața ofertei culturale și de divertisment". În această ordine de idei, calitatea de „viu", de comunicare cu adevărat live, n-ar aparține cu adevărat decît acelor tipuri de expresie care își conțin propria accidentalitate, inefabilă întîlnire, ireproductibilă, cu spectatorul dedicat și mereu disponibil să experimenteze neașteptatul. (Vezi, în acest sens, Auslander, 2008; Lehmanm 2006, Delgado & Svich, 2002, Svich, 2004)

Prezența (viul) este, cred eu, unul din mitemele culturale care merită interogate și chiar sunt interogate cu hotărîre azi, în condițiile create de revoluția digitală. Mai întîi de toate, fiindcă potecile diferite pe care au luat-o artele spectacolului țintesc mai degrabă către strategii noi de adresabilitate în raport cu spectatorul, și abia de aici mai departe se definesc prin structurile lor estetice ori conținuturile „de împărtășit".

În unele situații, performance-ul e, în fond, totuna cu spectacolul de teatru propriu-zis, în definiția sa tradițională: ceea ce dispare e doar rețeaua de susținere narativă și obligativitatea structurii dramatice bazate pe conflict și climax. În schimb, această deplasare e compensată de apropierea fizică față de spectator, pe de-o parte, și de abstractizarea-conceptualizarea proceselor de inducție a identificării, în detrimentul clasicei producții de semnificație, pe de cealaltă parte. Așa cum se întîmpla în acest splendid experiment performativ, combinînd dansul cu teatrul nonverbal, conceput și interpretat de Vava Ștefănescu și Irina Wintze acum cîțiva ani, (*Solo Online*, o producție a Teatrului Național Lucian Blaga din Cluj) chiar pe tema relației dintre eu și avatar, în cele două realități, cea cotidiană și și cea virtuală...

Irina Wintze și Vava Ştefănescu – *Solo Online* (foto Nicu Cherciu, 2004)

O arie de pian mai degrabă melancolică deschidea povestea- poem, declanșînd acțiunile gestuale ale celor două personaje: aparent fără să se perceapă una pe cealaltă, cele două femei tindeau să ia în posesie patrulaterul scenei, una în linii de frîntă dar și

apatică suferință, cealaltă într-un soi de agitație obsesivă. Vava Ștefănescu ordona covorașe colorate pe toate laturile scenei, monta un laptop la care lucra grăbit și nervos, întindea un pat dintr-o pătură îndoită; în tot acest timp acțiunile Irinei Wintze se asociau parcă opac, în încrucișări și separări de sine și de lume, căutări de haine și îmbrăcări la vedere, căderi și ridicări, frenezii și lunecări în autism. Într-o secțiune-scenă dinainte de final, cele două ființe-entități ajungeau să intre în competiție în chiar centrul scenei, într-un prelung și excepțional de sugestiv climax al schimbării hainelor, ritmic așezate una peste cealaltă, scoase și reordonate, schimbate reciproc: investiri de rol și dezveliri, negări de sine și recompuneri, identități și diferențe fără odihnă. Tensiunea atingînd apogeul, cele două personaje reușeau să danseze în sfîrșit împreună, însă mai degrabă într-un soi de efort de a se exclude, de a se anula una pe cealaltă, decît într-unul de a se regăsi. Frîntă, în final, speranța „on line" a contactului dintre Eu și Celălalt (dintre Ego și Sine, dacă vreți, totodată), se prăbușea tragic, într-un transfer înfrînt între cele două ipostaze, a căror singurătate era acum definitivă, copleșitoare.

Redefinirea prezenței și viului e, însă, indisolubil legată de unitatea spațio-temporală a „evenimentului" performat, spațiu împărtășit de artist/actor/public. Acesta poate fi unul clasic, construit ori decorat, dar alteori devine o instalație, „lucrînd", lăsîndu-se experimentată, trăită sau chiar creată în colaborare, așa cum se poate vedea din exemplul unui proiect de performance plastic creat în aprilie 2011 de o echipă internațională de artiști (Alex Chiu, Olga Polstvin, Cora Chunzi, Ingryd Pleitez-Echeverria și Greg Willmot) inspirați de tehnicile grupului *La Pocha Nostra* (Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes). *Proiectul Cutia albă/The White Box Project*[15] e un spațiu tematic în care spectatorul poate atît privi dinafară, cît și participa nemijlocit, în colaborare cu performerii artiști, la producerea unor imagini plastice figurative și nonfigurative, împărtășind cu aceștia experiența unei comunicări de alt grad decît cea cotidiană, dar și emoția și curiozitatea în raport cu devenirea, *in progress*, a operei comune.

Una peste alta, chestiunea „prezenței" și a calității de „viu" a comunicării artist/performer cu spectatorul devine, din pricina dezvoltărilor tehnologice, mult mai puțin tributară prejudecăților antitehnologice legate de

[15] http://www.youtube.com/watch?v=KnZIuh-VRiM

„reproductibilitate", așa cum au fost ele moștenite de la Benjamin. Cinematograful însuși e pe cale să devină din ce în ce mai participativ, din punctul de vedere al experienței beneficiarului spectator, iar artele video și tehnologia digitală din spatele lor nu mai obosesc să propună formate și formule de interactivare spațială, temporală, sonoră, vizuală a prezenței spectatorului de ieri, devenit acum atît utilizator al instalației artistice cît și coautor (voluntar/involuntar) al unora dintre structurile estetice la care e expus.

Pe de altă parte, aș vrea să remarc, totuși, că oferta de interactivare a spectatorului, artistic și, mai ales, tehnologic provocată, mi se pare în mod nemijlocit legată de *valoarea experiențial-ludică*, în permanentă expansiune, despre care pomeneam într-unul din capitolele anterioare. O copleșitoare majoritate a performance-urilor și instalațiilor ce combină prezența nemijlocită a destinatarului (în mai mare măsură utilizator decît spectator) cu oferta de expresie (mediată tehnologic) își fundamentează demersul pe reactivarea poftei de joacă și pe disponibilitatea de exercițiu liber (adesea excitată fățiș, cu îndemnuri de a apăsa pe buton, de a utiliza mouse-ul la discreție sau de a țopăi fără frică prin spațiul instalației) a acestuia din urmă. Spații cu lasere muzicale, obiecte care te provoacă prin sunet sau imagine, instalații electronice cu senzori, reorchestrînd ambientul vizual sau sonor în funcție de prezența observatorilor, ca și alte sute de variante combinatorii între expresia artistică și tehnologie, toate vin „să-l pună la joacă" pe vizitatorul spectator.

Din acest punct de vedere, nici nu e de mirare că muzeele clasice se grăbesc, de cîteva decenii, să intre în acord, ba chiar să concureze cu oferta experimentelor video-art, regîndindu-și pe baze interactive și tehnologizîndu-și în așa măsură demersurile expoziționale încît colecțiile lor ajung, în fond, niște hiper-instalații performative, cu discurs pluristratificat. Spre exemplificare, un muzeu internațional al teatrului de păpuși din Dublin oferă atît o relaționare contemplativă, clasică, cu obiectele expuse, cît și vivificarea în context a acestora, pe baza unor tehnologii de animare, ori de-a dreptul prin microspectacole reprezentative, care sunt infinit mai expresive și mai eficiente educațional decît prelegerile sau citirea explicațiilor de catalog (catalogul, însă, e și el la locul său). Și mai provocator, imensul muzeu pentru copii și adolescenți Nemo din Amsterdam dedicat istoriei științei și

tehnologiei, dezvoltă, pe fiecare palier, forme specifice de interacțiune cu vizitatorii, unele devenite adevărate spectacole multimedia.

Trebuie subliniat, însă, că inovarea strategiilor formale de activare a participativității destinatarului (căruia abia dacă mai îndrăznesc să-i spun spectator) constituie un exercițiu imaginar, artistic și tehnologic transdisciplinar și interdisciplinar, căruia instituții universitare de prestigiu, cum e celebrul MIT american, îi acordă, de decenii, un spațiu consistent, atît în curriculă, cît și în direcțiile de cercetare. Din acest punct de vedere, distanța dintre ceea ce e tradițional perceput ca „artistic" și ceea ce era tradițional un domeniu al științelor exacte sau aplicate s-a redus în asemenea măsură încît, pe bună dreptate, devine dificil (și chiar nițel ridicol) să mai operezi în judecățile tale cu privire la creativitate, originalitate și „autenticitate" păstrînd opoziția dintre arte și științe.

Totuși, cel puțin din punctul meu de vedere, la acest moment, combinatoria artistic-tehnologică rămîne, în ce-l privește pe destinatar, o provocare mai degrabă formală și mai puțin una purtătoare de conținuturi emoționale (și, deci, producătoare de „efect" la nivelul adînc, al modificărilor de perspectivă în raport lumea și sinele). Ceea ce se obține, în schimb, mai ales în cazul experienței de vizitare a unui muzeu, este întărirea valorii educative prin utilizarea nemijlocită, în strategii de discurs interactiv, a valorii experiențiale despre care vorbeam într-unul din capitolele anterioare.

Bine-bine, creștem participativitatea spectatorului, îl lăsăm să se joace cu butonașe sau îi oferim eșantioane de cunoaștere, stîrnindu-l să experimenteze el însuși. Însă, pentru ca să mai putem vorbi în mod legitim de comunicare artistică, mediul și strategia sa de discurs – care, în fond, nu sunt decît context și vehicule – avem nevoie, vrei nu vrei, de conținuturi. „Mediul e mesajul", strigătul de luptă al lui McLuhan de acum peste jumătate de secol, era, citit cu atenție, nu un slogan normativ, ci o crudă ironie diagnostică asupra comunicării de masă. Adesea își vine să te minunezi (mizantropic) cum de ceea ce se dorea un sarcastic și drastic semnal de alarmă a devenit, pe nesimțite, piatră de temelie a marelui edificiu (bine finanțat și producător de vast capital) al babiloniei mediatice în care sunt produse și circulă instantaneu forme „imune" la conținut...

E, cred eu, momentul să schimbăm din nou direcția și să ne aplecăm și asupra conținuturilor preferențiale la care condiția contemporană de spectator pare să fie mai sensibilă azi, față de acum cîteva decenii. Aș porni pe această potecă de la un nucleu tematic care leagă nemijlocit performance-ul din cîmpul artelor vizuale de cel din cîmpul teatral, iar pe amîndouă de una dintre neliniștile cheie ale contemporaneității: corpul uman.

Interogarea relației corp-spațiu, corp-sănătate, corp-viețuire, corporalitate-moarte, configurarea percepțiilor despre și iluzoriul control asupra propriului corp, relația dintre construcția corporală a imaginii (de sine și despre sine) și avatarizarea acestei imagini prin rolul social (expus în cotidian sau utilizat în realitatea virtuală), iată un ghem strîns, încîlcit și foarte sensibil de conținuturi față de care atît artiștii, cît și spectatorii se arată în zilele noastre necondiționat disponibili.

Dacă ne propunem să analizăm (ori, mai modest, măcar să panoramăm) mutațiile de la simpla producere de efect (de surpriză, încîntare, spaimă, înțelegere, acord-dezacord), la producerea de experiență participativ-eficientă (conștient-asumată), aș propune, la această încrucișare de drumuri, exemplul unui experiment performativ revelatoriu, *Cvartet pentru o lavalieră*[16], produs acum cîțiva ani de LiterNet și găzduit de MNAC, la ideea și în coregrafia Vavei Ștefănescu (cu Carmen Coțofană, Mihaela Dancs, Adrian Stoian - dansatori, și Julien Trambouze - artist sonor).

O cabină telefonică, în care sunt închiși, ca într-o conservă transparentă, patru performeri. Fiecare, dotat cu un microfon lavalieră. Publicul înconjoară acest spațiu comun și diferit totodată, privind la mișcările disperate ale interpreților și ascultîndu-le respirația, din ce în ce mai sacadată pe măsură ce aerul dinăuntru se împuținează. Fără replici, e instaurată empatia fizică dintre performeri și spectatori, împinși să-și perceapă, prin reprezentare, propria corporalitate agresată, oprimată, căutînd cu exasperare ieșirea.

[16] http://agenda.liternet.ro/cronici/cvartetpentruolavaliera.html

Vava Ștefănescu (coregrafie) – *Cvartet pentru o lavalieră* (2008)

Ţintele activării spectatorului: re-socializarea şi tematicile ei

Să plecăm, de această dată, fiindcă tot s-a încheiat cel de-al zecelea TIFF, de la cinema.

Încă se mai aud, mai ales în generațiile intelectuale mai vîrstnice, voci care acuză în bloc „noul val" de regizori români de film de „mizerabilism", altfel spus de aplecarea către tematici și subiecte cotidiene, explorînd/exploatînd lumea măruntă a unei Românii în tranziție, cu dramele ei prăfoase și grotescul ei conținut. Mai mult decît atît, în pofida circulației și premierii la prestigioase festivaluri, în pofida succesului de critică și de public în plan internațional, în pofida stilisticilor diverse, distribuția filmului românesc în România e, cu excepția marilor festivaluri de tipul TIFF, una precară. În plus, sunt destule personalități ale presei culturale care au tratat accidentala succesiune a filmelor cu rădăcina în istoria comunismului românesc (*Cum mi-am petrecut sfîrșitul lumii*, *A fost sau n-a fost?*, *Hîrtia va fi albastră*, *Patru luni, trei săptămîni și două zile*, iar mai apoi ciclul *Amintiri din Epoca de Aur*) drept oarecum excesivă, un soi de inundație obligîndu-te să revizitezi un spațiu social și psihologic pe care-ai fi fost bucuros să-l dai definitiv uitării.

Nu am pornit demersul de față ca să intru într-o polemică (altminteri tardivă și, în fond, irelevantă) cu privire la tendințele tematice și stilistice din cinematografie. Vreau însă să folosesc exemplul contra-reacțiilor la noul val întorcînd mînușa pe cealaltă față: opțiunea pentru acest tip de atitudine artistică și pentru tematica unitară (dar cu tratamente stilistice diverse) îmbrățișată de regizorii noului val e fundamentată tocmai pe nevoia de a provoca acest gen de reacții, filtrînd curajos, chiar riscant, publicul activ (sau cu potențial de activare) de cel „captiv" (fixat într-o muzeistică adorare a unor tipuri de estetică cinematografică decretate „înalte" ori „universaliste"); dar și oferindu-i

Cristi Puiu – *Moartea domnului Lăzărescu* (2005)

publicului consumator exclusiv de divertisment la cinema șansa de a se auto-interoga.

În fond, cea mai simplă și mai frecventată soluție de a-ți reactiva publicul – păstrîndu-l însă în paradigma clasică de public spectator – e, de cînd lumea, *retematizarea* unui anume spațiu de expresie, în cazul în speță cinematograful. Altfel spus, retematizarea e șansa/obligația de a construi intuitiv o „*agendă*" proaspătă de subiecte „imediate", „urgente", neliniștitoare, problematizînd incomod și atingînd, astfel, nervii sensibili ai propriei tale lumi. Premiza retematizării e aceea că problemele „durute" ne ating, în egală măsură, pe toți, artiști și spectatori laolaltă. Povestindu-i imersiv spectatorului ce se întîmplă dincolo de peretele de beton al apartamentului său îl provoci ca, prin identificare, să se întrebe ce se întîmplă cu sine însuși.

E, cred, meritul lui Lucian Pintilie și al urmașilor săi din generațiile (încă) tinere de a fi apăsat cu fermitate pe manșă scoțînd spectatorul, pentru a-l resocializa, din confortul provizoriu/iluzoriu al „artisticității cu orice preț", sau dimpotrivă, din cel al „consumerismului" fără obligații. Fiindcă, în fond, procedurile strategice de construire a unei „agende" tematice a zilei nu erau (și nici astăzi, după mai bine de cincisprezece ani, nu sunt) dirijate către circulația

în festivaluri și cîștigarea de premii (așa cum se mai strîmbă unii și alții). Ci, mai întîi de toate, ele țînteau către activarea interogativ/reflexivă a spectatorului autohton.

A-i oferi spectatorului „local" o propunere de reprezentare, fenomenologic și estetic valabilă, a pune în lumină situații, evenimente, fapte, personaje aparținînd istoriei recente sau cotidianului, care capătă astfel valoare de exemplaritate, e, neîndoielnic, temeiul unei ample acțiuni comunicaționale, și abia apoi al unei reconfigurări formale. Să recunoaștem, uităm adesea că esteticul nu e știința formei ci știința discursurilor, care sunt conținut și formă, puse în echilibru. Aș îndrăzni, de aceea, să afirm că, din punctul meu de vedere, filmul contemporan românesc a făcut pentru mentalul colectiv, în direcția socială-civică, infinit mai mult decît suma instituțiilor publice și organizațiilor neguvernamentale care au funcționat în România ultimelor două decenii.

Radu Muntean – *Hîrtia va fi albastră* (2006)

Dar atunci, de vreme ce reorientarea către o agendă tematică problematizantă e o procedură veche de cînd lumea, de ce-i dăm atîta importanță în discuția despre spectator și n-o lăsăm la locul ei, în sfera discursurilor analitice dedicate artiștilor și tendințelor estetice pe care aceștia și le configurează? Mai concret, de ce e atît de importantă provocarea

retematizantă aici, în contextul românesc?

În primul rînd pentru că, sub presiunea a cincizeci de ani de comunism, mentalitatea dominantă, inclusiv la nivelul spectatorilor dedicați de teatru și film, era una de „supraviețuire prin nonparticipație". Trăiam (și trăim încă) într-un spațiu al mentalului colectiv structurat pe baza a ceea ce sociologii clasici Almond și Verba (1963) numeau „cultură civică dependentă" (instituții hipercentralizate și imposibil de accesat, stat care dă și impune reguli, opac față de opinia și acțiunea membrilor comunității, dar a cărui menire acceptată e să asigure supraviețuire minimală). Trăiam (și încă trăim) într-un spațiu în care, de cîteva decenii, publicurile dedicate de teatru și film „se refugiau" fantasmatic fie în zona marilor meditații universaliste și a esteticilor polistratificate, metaforice, „cu cheie", fie în aceea a divertismentului derizoriu. Resocializarea prin provocarea *efectului critic* era (și continuă să fie), neîndoielnic, o urgență.

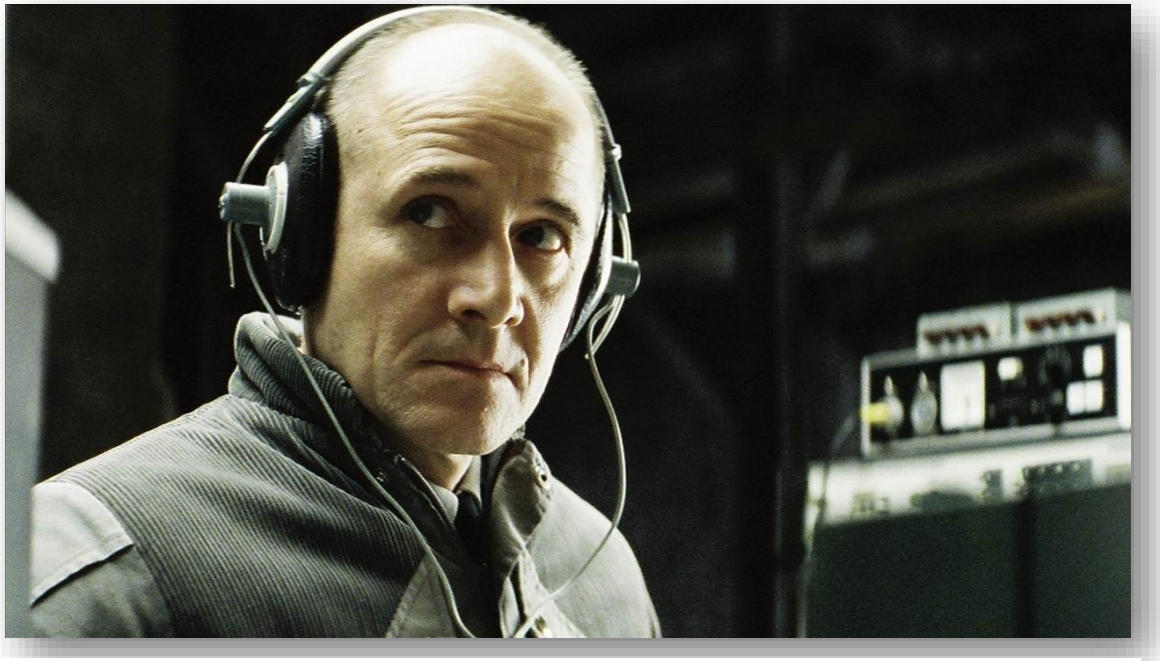
Trezirea gîndirii critice duce la schimbarea de perspectivă în reprezentări și – cel puțin în principiu – la modificarea de atitudine în raport cu lumea prin care te miști. A sensibiliza spectatorul față de temele și subiectele delicate, dar reprezentative, ale contemporaneității și istoriei recente e, în cele din urmă, un act (mai întîi de toate) terapeutic, civic și politic, a cărui țintă primă și ultimă e aceea de a determina spontan transferul dinspre mentalitatea asistată spre mentalitatea participativă, în fiecare dintre noi, participanții la actul comunicării.

E și pricina pentru care aș îndrăzni să avansez ideea că această schimbare de direcție – manifestată mai întîi în poezia și proza anilor optzeci, ulterior în cinematografia de după nouăzeci, iar apoi asumată și de unii artiști din tînăra generație de dramaturgi și regizori de teatru de după două mii – este, în ansamblul său, dedicată reinserției sociale și politice a persoanei, prin *recuperarea valorii comunicaționale a actului artistic*. O valoare multă vreme deplasată din poziția sa centrală de către valoarea utilitară imediată (obiect de consum fără consecințe), ori de cea estetic-escapistă. Nu vreau să spun că valoarea estetică ar deveni, prin aceste proceduri de recentrare tematică, mai mult sau mai puțin indiferentă. Dimpotrivă, abia reorientîndu-ne către mesaj, *funcția poietică/estetică* a limbajului (așa cum o definea Jakobson (1960)) și, în consecință, a comunicării înseși, dominată decenii la rînd de cea

metalingvistică (expunînd codurile, de tipul: „iată, acesta e filmul", „iată, acesta e teatrul", „iată ce nouă tehnică de lectură-ți propun", „iată, arta e artă") reintră în sfîrșit în drepturile sale firești.

În strategia de resocializare a spectatorului, tematicile preferențiale sunt diverse și, adesea, fertil combinate. În acest cîmp ne putem mișca liber, de la nuclee tematice asumat politice sau de investigare socială, pînă la cele orientate asupra reconfigurării identității individuale și/sau colective; de la triunghiul sex-gen-cuplu, ori binomul comunicare-manipulare, la recitirea istoriei „la firul ierbii": orice se poate combina cu orice, atîta vreme cît tema atinge interesul acut și rearticulează sensibilitatea.

Ceea ce cred că oferă, în mai toate recentrările tematice din cinematograful și teatrul românesc de azi, o anume dimensiune comună de conținut e, așa cum era de așteptat, interogația morală, sursă de neocolit a copleșitoarei majorități a discursurilor artistice cu țintă resocializantă. Tocmai din această pricină nutresc, totuși, un fel de regret că, pînă în acest moment, nicio operă scenaristică/dramaturgică/regizorală românească nu s-a aplecat suficient de curajos și de complex asupra temei răspunderii morale, individuale, în raport cu destinul istoric, personal dar și colectiv, așa cum a făcut-o, să zicem, excepționalul film german din 2006, *Das Leben der Anderen (Viețile altora)*, scris și regizat de Florian Henckel von Donnersmarck. Cred, cu sinceritate, că zona investigației asupra istoriei recente



Florian Henckel von Donnersmarck – *Das Leben der Anderen* (2006)

și a comunismului românesc ca atare (admirabil pusă în context de ciclul *Amintiri din epoca de aur*), rămîne de explorat în continuare, fără complexe, dar și fără propagandă.

Pe de altă parte, mi s-ar putea reproșa că, la nivel global, ca și la nivelul publicurilor tinere din țărișoara noastră, recentrarea pe conținuturi și tematici cu țintă socială e un fenomen nesemnificativ în comparație cu strivitoarea modă a epopeilor ecranizate, fie ele istorice, dar mai ales fantasy; acestea din urmă nu numai că au produs o întreagă industrie de gen și enorme profituri, ci și-au creat, *in progress*, propriile mitologii. Nu sunt epopeile cinematografice proba evidentă a plonjeului mediat, de masă, în escapismul pur (și simplu)? E legitim să vorbești, global, de o „generație *Harry Potter*", ba chiar s-au făcut atente analize pe fenomenul de receptare al trilogiei *Lord of the Rings*, văzut ca unul generațional (Egan & Barker 2006; Barker & Mathijs, 2007)... Dar ar fi mult mai dificil, chiar ușor ridicol, să vorbești de o generație... *Good Bye, Lenin!* – ori, știu eu? – de o generație *Filantropica*... Și totuși...

Nu cred că între cele două fenomene, cel puțin în spațiul românesc, există, propriu-zis, o opoziție ireconciliabilă. Motivațiile, ca și poziționările specifice ale spectatorului pot fi și sunt diverse, fără ca ele să fie, în sensul strict, divergente, ci mai degrabă complementare. Ceea ce separă poziționarea activată, participația implicată, avînd ca efect reflecția și modificarea de atitudine în raport cu o chestiune socială sau alta, de plăcerea plonjeului în lumi imaginare dintre cele mai insolite nu e, neapărat, un zid axiologic, de tip „subtil vs. facil", „comercial vs. anti-comercial", etc. Separația e creată de disponibilitățile noastre, de moment sau de durată, față de, în fond, un anume tip de divertisment. Spectatorul entuziast al trilogiei inspirate de Tolkien poate fi, în principiu, la fel de disponibil și ca spectator al lui *Eu cînd vreau să fluier*...

Această versatilitate naturală a spectatorului, reglată numai prin consecvența cu care un membru al publicului frecventează, preferențial, un tip sau altul de genuri, subiecte sau teme, e una dintre condițiile specifice ale comunicării culturale de azi. Restul e statistică și... industrii culturale, studiate de specialiștii în marketing. Cum, și prin ce proceduri ai putea să reduci prăpastia dintre „consumul" de blockbustere și participația activă, resocializantă,

e o chestiune la care nu doar artiștii au a răspunde, ci și, neîndoielnic, managerii politicilor culturale adecvate unui spațiu sau altuia. Dar unde locuiesc ei? În România în nici un caz. Nu voi intra, însă, pe acest teritoriu minat...

Drept dovadă a disponibilității multiple a spectatorului stă detașarea plină de umor a utilizatorilor-creatorilor de parodie virală la adresa epopeilor cult, așteptate cu adorație dar și ironizate cu măiestrie, de chiar membrii publicului țintă, beneficiarul lor. Ajunge doar să dăm o căutare și să alegem unul dintre nenumăratele clipuri parodice la *Lord of the Rings*, la *Star Wars* sau chiar la *Harry Potter*, distribuite pe YouTube sau pe alte rețele asemănătoare...

Strategii de activare-resocializare a spectatorului în teatrul românesc

Dacă, în ceea ce privește construcția unei „agende tematice" proaspete, menite să activeze gîndirea critică a spectatorului care-și refuză captivitatea, filmul românesc nou și-a îndeplinit și chiar depășit obiectivele pe termen mediu, ajungînd să traverseze granițele receptării locale, teatrul, asumîndu-și cel din urmă schimbarea de direcție, a trecut, cred eu, printr-un proces foarte rapid și – într-o anume măsură – mai radical de regîndire și implementare a strategiilor sale. La o privire atentă, era, probabil, de așteptat, cîtă vreme ceea ce oferă, în fond, teatrul (în înțelesul larg, cuprinzînd aici și teatrul-dans, pantomima, performance etc.), diferențiindu-se de cinematograf și suratele sale, e prezența vie a ambelor tipuri de participanți la comunicare. Prezența poate merge mult mai direct mînă în mînă cu persuasiunea.

Dădeam, într-unul dintre capitolele anterioare, exemplul provocărilor propuse atît în teatrul de tip clasic (fie acesta dramatic sau postdramatic) cît și în performance (fie el plastic sau propriu-zis teatral) ori dans, avînd în centru retematizarea corporalității, detabuizarea raporturilor proxemice dintre actor și spectator, a atingerii inter-personale ca interdict social și așa mai departe. S-ar putea obiecta aici că revizitarea corporalității, ca temă dominantă, nu prea are de-a face cu miza pe resocializare, despre care vorbeam în capitolul anterior. Și totuși, dacă stăm bine să ne gîndim, relația cu propriul corp, reflecția asupra și asumarea conștientă-emotivă a propriei corporalități sunt, inevitabil, imposibile fără punerea în relație cu celelalte corpuri-identități, fără interogarea, curajoasă și antrenantă, a codurilor social-culturale care gestionează mișcarea noastră în spațiu.

Plecînd de la această margine tematică, ce leagă într-un fel verbalul de nonverbal și individualitatea de comunitate, m-aș întoarce la cele cîteva ipoteze de lucru pe care le lansam, cu aproape un deceniu în urmă, în revista *Semnal teatral*, republicate la sfîrșitul volumului meu de eseuri din 2007 (pp.161-180). Sugeram acolo că direcțiile majore în care s-ar putea îndrepta creația teatrală, în scopul de a-și redefini funcțiile de bază printr-o „asceză

utilitaristă" (de genul: „pentru cine facem teatru?", „cui ne adresăm?", „cum ar putea actul teatral să servească o anume comunitate?" etc.) ar fi cea a *terapiei* și cea a *reconversiei*, cu multiple combinații între ele.

Utilizînd liber un concept din arhitectură, împrumutat dintr-un articol al profesorului Augustin Ioan, defineam conversia drept:

> „actul decizional și performativ care urmează unei crize de identitate sau unei disfuncționalități de durată, fără a altera unitatea formală a subiectului sau obiectului. (...) Schimbările de funcție, grilă sau paradigmă intervin mai mult sau mai puțin natural și sunt acceptate (atunci cînd sunt rodul unui efort conștient), sau doar asumate instinctiv (cînd sunt doar răspunsuri, neanalizate sau insuficient analizate rațional) la stimulii compacți care instituie criza." (Runcan, 2007, p.169)

Reconversia unui spațiu, reconversia hermeneutică în raport cu o criză sau o situație conflictuală intervenită în sînul unei comunități, reconversia rolurilor sociale etc., erau numai cîteva dintre variantele procedurale cu care teatrul ar fi putut lucra, intervenind activ în sprijinul persoanei, grupurilor sau comunităților, scoțînd astfel spectatorul din potențiala lui apatie, indiferență ori neputință, provocîndu-l la conștientizare, reflecție, participație și decizie.

Cealaltă direcție de reconfigurare strategică a funcțiilor teatrului, cea terapeutică, nu reprezintă nici pe departe o noutate, cîtă vreme, de decenii bune, atît în psihologie și psihiatrie, cît și în alte cîmpuri ale existenței sociale, cadrajele, impersonările și situațiile dramatice au fost folosite constant, la psihodrama lui Moreno și pînă azi. Ca să nu mai pomenim de părintele participației spectatoriale, al educației active prin teatru și al teatrului forum, Augusto Boal (1979; 1992; 1995). Drept e că, la momentul scrierii articolului pomenit aici, mediul teatral românesc, încă dominat de ceea ce numeam cîndva „model unic" (autoreflexiv, sieși suficient) era încă prea puțin informat și mai degrabă insensibil față de munca lui Boal, considerată un fel de excentricitate stîngistă. Un reflex de protecție explicabil, de altfel, după jumătate de secol de propagandă comunistă.

Defineam atunci direcția terapeutică drept:

> „... un set de articulații logico-active care subîntind strategiile de schimb simbolic și care au ca țintă îmbunătățirea, modificarea corectivă ori de-a dreptul înlocuirea unor segmente ale percepției și reprezentării sinelui (individual, dar și colectiv) ce produc un disconfort constant, simptomatic" (Runcan, 2007, p.176).

Printre cele cîteva strategii de modelare a participației în scop terapeutic, propuneam atunci drept posibile ținte construcția de identitate individuală și colectivă, autocontrolul și disciplinarea, inserția și reinserția socială. Desigur, ar mai fi putut fi adăugate și altele, ori ar mai fi putut fi sugerate combinații între strategiile de reconversie și cele terapeutice. Articolul era, însă, doar o schiță, o meditație *in progress*. Corecturile s-au petrecut, însă, nu la nivel teoretic, ci natural, la nivelul creației înseși...

De la începutul deceniului trecut și pînă astăzi, e deja lesne de observat că, independent de formulele stilistice și chiar de esteticile particulare, „modelului unic" îi sunt oferite alternative din ce în ce mai curajoase, care confirmă într-o anume măsură cele două direcții schițate mai sus, ca și ipotezele de lucru cu privire la ce-ar putea face teatrul în beneficiul și cu participarea directă spectatorului său.

Deteatralizarea

Mai întîi de toate, semn că atitudinea critică față de „modelul unic", teatralizant, supraîncărcat cu discurs metateatral, e împărtășită (în cunoștință de cauză sau instinctiv) și de alți oameni de teatru, unii artiști au propus o procedură de temporară „*deteatralizare*" atît la nivelul scriiturii, cît și al regiei. Un amplu eseu dedicat „deteatralizării" a fost publicat de criticul, dramaturgul și regizoarea Alina Nelega, în 2005, ca rod al propriilor experimente teatrale (concretizate în texte cum au fost *Kamikaze*, *Amalia respiră adînc*, *Decalogul după Hess* etc.)[17]. Eseul s-a dorit, însă,

[17] Alinei Nelega îi revine, pe bună dreptate, meritul de a fi deschis calea noii scriituri teatrale, încă din 1997, prin Festivalul Internațional *Dramafest* de la Târgu Mureș, însoțit de primele workshopuri autor-regizor de dezvoltare a textului de teatru. Tot ei i se datorează și cea

și un manifest asumat cu privire la teza sa referitoare la reîntoarcerea autorului dramatic pe scenă. De altfel, autoarea își încheia demersul istoric și estetic cu un decalog propriu, pe modelul celebrei liste de normative minimaliste ale *Dogmei 95*:

1. Deteatralizarea nu este o funcție a cuvîntului, deși este legată de cuvînt. Ea este o condiție a cuvîntului direct și fixează direcția în scenă.
2. Deteatralizarea este o cheie de reprezentare și este a spectacolului.
3. Deteatralizarea nu se aplică în cazul lui Euripide, Shakespeare, Molière, Gogol, Ibsen, Pirandello, Cehov, Beckett și alții asemenea. Aceste texte au fost îndelung mediate spre spectator de către regizor, ca mare preot al interpretării Textelor Sacre către bietul spectator analfabet.
4. Deteatralizarea permite accesul direct, nemediat al spectatorului de azi, viu, la cuvîntul viu, nemortificat de lecturi scenice. Deteatralizarea este vulgară, brutală, nu reală, ci hiperreală. Deteatralizarea este un cult neoprotestant în biserica seculară și ecumenică a teatrului.
5. Deteatralizarea se aplică numai la textele noi. Nu există extra-text, nu există metatext. Există doar text. Deteatralizarea este împotriva interpretării. Deteatralizarea este împotriva canonului.
6. Deteatralizarea înseamnă a crea imagini inteligente, cu ajutorul cuvîntului care poartă înțelesuri.
7. Prin deteatralizare, actorul devine un creator în spectacol, nu un obiect în scenă.
8. Deteatralizarea transformă scenograful, din autor de costume și decoruri, în autor de spații scenice, adesea virtuale. Altminteri, spectacolul în cheie deteatralizantă se poate lipsi de scenograful care face schițe și pictează scenic.
9. Deteatralizarea duce la spectacole cu doi autori: scriitorul și regizorul.
10. Deteatralizarea duce la spectacole cu un singur autor, scriitorul fiind regizorul spectacolului". (Nelega, 2005)

---

dintîi editare a unei opere a lui Boal, printr-un program complex susținut de fundația Concept, program care, alături de traducerea volumului *Jocuri pentru actori și non-actori* (în românește de Eugenia Anca Rotescu), a popularizat și sistemul Teatru Forum.

În directă descendență a acestui decalog, Alina Nelega și-a asumat condiția – după știința mea unică în mișcarea teatrală contemporană – de regizor al unora dintre spectacolele bazate pe textele sale printre care *Kamikaze* (underground, Târgu Mureș, 2006) sau *Graffiti.Drimz* (Teatrul Odeon, București, 2010); ori a unor piese contemporane de mare impact, pe care le-a tradus (*Monoloagele vaginului* de Eve Ensler, underground, Târgu Mureș, 2002): spectacole lucrate cu finețe alături de actorul/actorii implicați, de mare directețe și cu efect profund reflexiv în spectator.

Pe de altă parte, noul operator semantic al „deteatralizării" e utilizat, în lucrarea sa de dizertație masterală, de regizorul Radu-Alexandru Nica (2006) în cu totul alt sens, firește corespunzînd propriei sale stilistici. În cazul său, procedura de reactivare a spectatorului rămîne una clasică, la joncțiunea dintre împrospătarea tematicilor „urgente" și o reevaluare curajoasă, creatoare, a esteticii brechtiene: Nica își dorea un spectacol popular, vădit de echipă, curățat de excesele metaforice-imagistice în beneficiul unei dinamici distanțate, oferită pe de-o parte de structura quasi-cinematografică a scenariului teatral, pe de alta de tehnicile corporale, nonverbale, ale mișcării scenice.

E de subliniat aici că „deteatralizarea" sa, mai degrabă un divorț în raport cu pretențiile universalist filozofice ale modelului unic, e bazată, pe de-o parte, pe o simplificare îndrăzneață în ceea ce privește elaborarea scenografică a spațiului (de cele mai multe ori un spațiu unic, reorganizat volumic de și prin creații video), pe de alta pe o reechilibrare (extrem de solicitantă dar și de ofertantă pentru actor) a relațiilor dintre mișcarea fizică și cuvînt, dintre psihologic și simbolic, dintre suportul epic bogat și „vocea" care rostește povestea (fie ea a actorului, fie ea doar a muzicii de spectacol, fie a ambelor).

Apelul la text contemporan de ultimă oră (Mayenburg, Kater, Bauersima, Schimmelpfennig) se îmbină la Radu Nica cu practica transpunerii (libere) pentru teatru a unor scenarii de film sau a unor idei provenind din patrimoniul cinematografic (Kaurismäki, Scola, Kieślowski, von Trier). Pentru Nica spectacolul teatral nu e un obiect contemplabil, ci propunerea unei acțiuni comunicaționale profund participative, în care ambele tabere, actori și spectatori, vin din aceeași lume și au ceva de împărtășit; altfel spus, își justifică coexistența împreună prin dorința de a produce și a se bucura de semnificație. Universul acțiunii sale scenice se constituie de sine stătător, într-un ciclu de revizitări fluide,

(de la Meyerhold la Pina Bausch, de la Wilson la Castorf), topite fără rest și matrițate în construcții pe cît de rafinate – în care nu se vede cusătura – pe atît voit accesibile; slujite fidel de echipe de artiști entuziaști; și, generos, de noile tehnologii.

De exemplu, în *Balul* (2007) regizorul și coscenarista sa (Mihaela Michailov) pleacă de la ideea utilizată de Theatre de Compagnol și, ulterior, de Ettore Scola, a unui spațiu unic, al sălii de bal, în care, pe calea dansului, se rescrie istoria de aproape un secol a unei comunități, în cazul de față a celei sibiene. Dispensîndu-se de suportul verbal și elaborînd întregul pe baza unor episoade stațiuni, din deceniu în deceniu, cei doi co-scenariști recurg la un proces de condensare situațională, un fel de succesiune de micropovești în care, transversal, circulă doar actorii ca avataruri ale unor eroi de-o clipă. Firește, în acest sens, un cuvînt major îl are de spus și vibrația costumului (fiecare actor schimbă, cred, peste zece costume, la intervale, uneori, mai scurte de un minut); compoziția lor trebuie nu doar să marcheze un nou status social, o nouă vîrstă, un alt caracter, ci și să se integreze precis în atmosfera deceniului evocat.

Radu Alexandru Nica – *Balul* (2007)

Poveștile sunt amestecat amuzante și dramatice, tragice pe alocuri: cochetăriile burghez-proletare ale anilor '20, nunta fascistă, foametea cu tensiuni antisemite a războiului sunt urmate de violul ofițerului rus năvălit în... subterană. Într-un ritm trepidant, lecția de dans și bune maniere dată de profesoara coptuță, la „reuniunea” liceenilor, e spartă de șai'șoptistul hippiot, scena culminînd cu comunicatul lui Ceaușescu la invadarea Cehoslovaciei; teroarea urmăririi de către securitate e concurată de avorturile provocate, cozile la lapte, umilința pilelor și mitei, ba chiar de

călcarea în picioare, în îmbulzeală, a unui nou născut; nu sunt uitate nici demolările aberante, nici balamucul revoluționar.

A treia și, probabil, cea mai sofisticată dimensiune/mașinărie e cea a sound-track-ului, a cărui coordonare muzicală îi aparține lui Vasile Șirli; dar care nu e numai o întreprindere muzicală, ci și una minuțios teatrală, fiindcă zgomotele se topesc în muzică și invers. Aici, așa cum e lesne de imaginat într-un spectacol nonverbal, alegerea pieselor care intră în țesătura fluxului temporal trebuie nu doar să puncteze evocator, ci are libertatea – și grația – de a lovi, într-o combinație de dramatism, parodie și comentariu lăuntric, direct în memoria *fizică* a celui care s-a instalat în fotoliul de spectator.

Am folosit exemplele de mai sus nu atît ca exponențiale cît, mai degrabă, din pricină că ele reprezintă foarte puținele situații (cunoscute de mine) în care o acțiune artistică de durată e dublată și de o argumentație teoretică explicită, implicînd spectatorul. Altminteri, însă, mai mulți regizori din generația încă tînără și-au construit opera regizorală, fără declarații asumat teoretice, dar utilizînd stilistici care ar putea, cu destulă îndreptățire, să fie considerate „deteatralizante", ori în sensul pus în circulație de Alina Nelega, ori în acela definit de Radu-Alexandru Nica, ori într-o combinare personală a ambelor.

Radu Alexandru Nica – *Balul* (2007)

Totuși, indiferent cum ai lua-o, deteatralizarea e numai o procedură momentană de a te lua de piept cu estetica dominantă, reîntorcînd acțiunea teatrală către comunicarea vie, antrenantă, în care spectatorul să-și regăsească neliniștile și întrebările personale. E, desigur, un pas necesar, nu însă și unul radical. Inevitabil, asupra unor strategii radicale de activare, atît în direcția reconversiei cît și în cea terapeutică, urmează să ne aplecăm în cele ce urmează.

Teatrul ca artă activă: intervenționism, margine și centru, dreptul la reprezentare

Radicalizarea strategiilor de activare a spectatorului – în fond nici ea foarte nouă și, aparent, neutră față de o opțiune estetică/formală sau alta – e fundamentată pe ipoteza depășirii, în ideal, a pragului invizibil dintre ostensiune și denegare, reîntorcînd comunicarea la schimbul liber de mesaje între cele două grupuri tradițional opuse, cel al emițătorilor și cel al destinatarilor. Boal vedea în formele de teatru, inventate de el și declanșînd dezbatere – *teatrul forum* și, ulterior, *teatrul legislativ* – forme de educare a publicului – dar și a spectatorului individual – către schimbarea de atitudine și, de aici, către reinserția participativă, decizională, în lumea sa de fiecare zi. Cum însuși conceptul de bază de la care pornea Boal, „*teatrul oprimaților*", își dezvăluia fără rest conținutul, nu-i deloc de mirare că o bună parte a oamenilor de teatru din estul Europei, la sfîrșitul veacului XX, tocmai ieșiți din trauma deceniilor de cenzură și, mai ales, refugiați cu metodă în rezistența oferită de teatrul „de artă", sieși suficient, au tratat opera lui Boal – și boalismul în genere – sub suspiciunea propagandei. În fond, din punctul lor de vedere (și al unei copleșitoare părți a publicului captiv) așa ceva încetează să mai fie teatru, devenind mai degrabă un fel de serviciu public, care sugerează – și încearcă să rezolve – agenda publică a unui loc sau altuia, a unui context sau altuia. Însă, nu a fost mereu teatrul, din zorii modernității încoace, și un... „serviciu public"?

Pe de-o parte, îți vine să dai dreptate criticilor lui Boal. Fiindcă ceea ce oferă teatrul cu țintă participativă scoate teatralitatea „artistică" din definiția sa, afirmată și dezvoltată constant, de la avangarda rusă încoace. În plus, o asemenea propunere alternativă dizlocă regizorul din locul său central, acela de magician, de stăpîn – nevăzut de public – al „operei" în ansamblul ei, cu conținuturi-viziune-limbaj aflate într-o unitate determinată auctorial.

De cealaltă parte, însă, limitarea condiției de spectator la poziționarea sa contemplativ-reflexivă pare, la acest început de mileniu, mereu mai greu de susținut; iar ceremonialul teatral, dacă stai să asculți vocea neplăcută a demonului statistic, e oriunde în lume din ce în ce mai marginalizat, cîtă vreme îl comparăm cu al celorlalte (scuzați barbaria) industrii culturale. Cam oriunde te uiți de jur împrejur, de la macropoliticile culturale europene și

americane, la politicile culturale locale, de învățământ propriu-zis, sănătate, administrație sau educație permanentă, teatrul nu se mai face doar pe sine, ci se amestecă hotărît în viața omului de fiecare zi, în activitățile și rutinele lui de supraviețuire, cunoaștere de sine și interacțiune socială.

Revenind, însă, la suspiciunea propagandei, ar fi de precizat cîteva lucruri mai degrabă simple, deja sugerate în capitolele precedente. Mai întîi de toate, ar trebui revizitată noțiunea însăși, diferențiind clar sfera sa de semnificație de cea a persuasiunii, care e: „*Acțiunea, darul sau puterea de a convinge pe cineva să creadă, să gândească sau să facă un anumit lucru*" (DEX, 98). Motivațional vorbind, nu există comunicare interpersonală, cu atît mai puțin comunicare artistică, care să fie neutră în ce privește persuasiunea; orice retorică discursivă se întemeiază pe dorința de a convinge, care o motivează, dar o și structurează ideatic (critica postmarxistă afirmă că o structurează ideologic). Pe cînd propaganda e o: „*Acțiune de răspândire a unor idei care prezintă și susțin o teorie, o concepție, un partid politic etc., cu scopul de a convinge și de a câștiga adepți*" (DEX, 98).

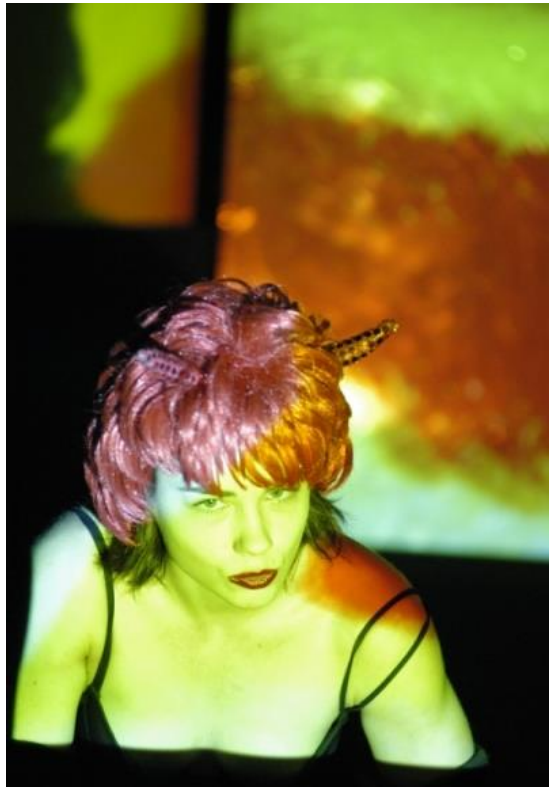
Cîtă vreme persuasiunea e un motor reciproc de antrenare a contextului și codurilor comunicaționale dintre emițătorii și destinatari, aflați pe poziții de egalitate și schimbîndu-și ciclic rolul, propaganda e, în fond, unidirecționată: ea nu e – decît în sens secundar, pervers – „dialogică": fiindcă presupune păstrarea unuia dintre participanții/constructorii de discurs într-o poziție inflexibilă, destinatarul neputînd deveni, la rîndul său, cu adevărat emițător decît față de un alt, viitor, destinatar; și asta prin preluarea integrală și răspîndirea judicioasă a conținuturilor și formei discursului doctrinar primar. Altfel spus, în materie de propagandă nu avem parteneri de dialog, ci doar activiști și emulii lor, viitori activiști la rîndul lor.

Or, întorcîndu-ne la ipotezele de lucru de mai-nainte privitoare la reconversie și terapie, iar de aici la discursurile teatrale radical resocializante, suspiciunea de propagandă intră în evidentă contradicție cu întemeierea însăși a strategiilor de activare post-boaliene. Ceea ce-și propune, în fapt, arta activă, este trezirea gîndirii critice și obținerea unui dialog personalizat cu și între spectatorii participanți, care să conducă, pe de-o parte, la participație civică și, pe de alta, la permeabilizarea relației dintre cetățean și autoritate, dintre persoană și putere. În acest caz, nu avem în fond de-a face cu „cîștigarea de adepți" (altfel spus propagandă și prozelitism, induse unilateral). Actul

teatral nu mai e, nici în literă, nici în spirit, un manifest fluturînd stindardul ideologic sub care publicul e determinat să se-ncoloneze, ci e o procedură diagnostică, în care grupul de spectatori e invitat și stimulat să se implice direct, pro sau contra, folosindu-și propria experiență de viață și propria perspectivă. Ca să-și păstreze esența – una subversivă, în fond, în raport cu orice tip de putere – arta (teatrală în cazul de față) își asociază liber propriul beneficiar.

Asta, firește, dacă și numai dacă nu tratăm însuși conceptul de „teatru al oprimaților", dintr-un reflex postraumatic, drept purtător de ideologie în sine; lucru pe care n-aș vrea, pentru moment, să-l pun în discuție, fiindcă iese din sfera acestei dezbateri, intrînd în cea a studiului ideologic al retoricii.

N-am să propun, spre exemplificare, proiecte și spectacole organizate în funcție de companiile producătoare (mai ales că uneori avem de-a face cu coproducții), nici în funcție de realizatori ori de stilisticele lor particulare; ci, din rațiuni teoretice, voi prefera să grupez exemplele următoare în funcție de tipurile de strategii de resocializare pe care și le asumă echipele care au făcut și fac asta în mod constant, în ultimii zece ani.


Gianina Cărbunariu – *mady.baby.edu* (2006)

O primă direcție, egal orientată către individ dar și către grupul social ca atare, este cea dedicată *dreptului la reprezentare*, interogării identității individuale și/sau a celei colective prin intermediul spectacolului, performance-ului, sau al unei serii de evenimente teatrale complexe. Resocializarea e, în acest caz, o provocare a spectatorului de a-și reordona propriile judecăți cu privire la identitatea sa și a celuilalt, cu privire la poziția sa în comunitate și cu privire la șansele sale de a-și controla activ atît viața personală, cît și prezența în sînul lumii din care face parte. Un întreg set de proiecte personale și, mai ales, de grup ar putea fi subsumate acestei direcții, pornind de la spectacole propriu-zise, cum a fost *mady.baby.edu* al Gianinei Cărbunariu, devenit puțin mai tîrziu proiect itinerant dedicat conștientizării asupra traficului de persoane:

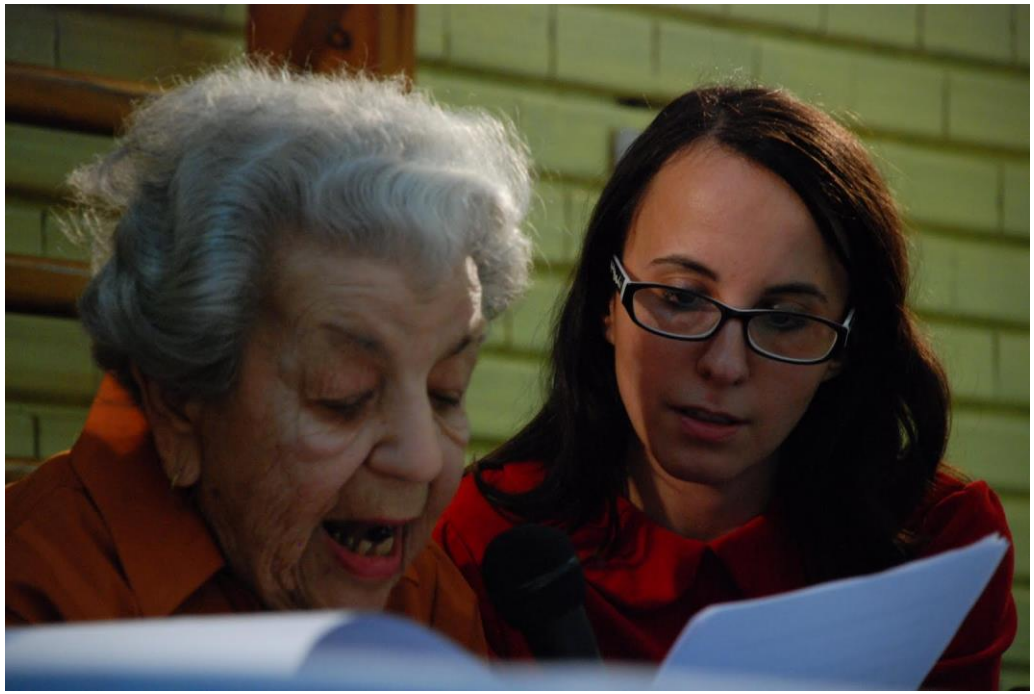
Din aceeași direcție face parte și *România, te pup*! scris de Dragoș Georgescu și regizat de David Schwartz la Naționalul ieșean și dedicat fenomenului migrației de muncă. Dar și tulburătorul proiect personal al actriței Alina Șerban, dezvoltat alături de dramaturgul Alice Monica Marinescu, compozitorul interpret Cătălin Rulea și regizorul David Schwartz, intitulat *Declar pe propria răspundere*, o monodramă construită dinamic în jurul copilăriei, adolescenței și primei tinereți a eroinei interprete, de origine romă. Actrița își remixează, pur și simplu, fragmentele de jurnal ale copilăriei și adolescenței, desenele și amintirile acute, într-o pastă narativă atent construită în crescendo, de o simplitate care probează, desigur, o elaborare și un lucru colectiv de mare minuție. Situațiile, conflictele, devenirea de la copilărie la prima tinerețe sunt cînd descrise, cînd „jucate" în complexitatea lor, pe roluri uneori ironic creionate, alteori nostalgic ori de-a dreptul brutal, segmentele de acțiune rememorată se întrețes cu reacții la cald, într-un dialog cu sinele altor vîrste. Efectul e copleșitor, nu doar emoționant, provocînd conștiințele, exact în măsura în care întregul traseu dramaturgic este unul în care se reconstruiește, la vedere, asumarea conștientă a propriei identități.

Alina Șerban – *Declar pe propria răspundere* (2011)

Poate mai apăsat ca niciodată, mai ales în cîmpul procedurilor cu țintă terapeutică, activarea spectatorului își atinge însă apogeul în proiecte complexe, utilizînd perspective și cîmpuri de expresie combinate, prin care povestea

personală, așa cum era cazul și în spectacolul Alinei Șerban, devine suport pentru scriitură și interpretare, circumscrisă unui efort colectiv de reinserție.

Din acest punct de vedere, proiectul de artă comunitară *Vîrsta a 4-a* (început în 2009 și continuat și acum, în 2017), al echipei (*tangaProject*) Paul Duncă, Alice Monica Marinescu, Mihaela Michailov, Katia Pascariu și David Schwartz, derulat la Căminul de bătrîni Moses Rosen din București, e, în felul său, unul exemplar[18]. Proiectul nu se limitează strict la teatru, ci pune laolaltă un set bine definit de activități artistice cu țintă terapeutică (desen, mișcare, fotografie etc.). Unei serii de workshopuri de colectare și dezvoltare a poveștilor personale i-au urmat două serii de spectacole lectură, desfășurate la sediul instituției, dar și în alte spații, de exemplu la Teatrul Evreiesc: *Moses Stories* și *Vîrsta obiectelor*. Spectacolele reprezintă tot atîtea șanse pentru comunitatea vîrstnicilor de a intra în dialog cu spectatorii, grupuri de aparținători dar și public obișnuit, oameni de teatru, etc. Procesul de creație-terapie, care face din tradiționalul spectator un creator-interpret activ al propriei existențe, e cu siguranță la fel de important, dacă nu mai important decît reprezentația în sine.



Moses Stories

[18] Vezi și blogul căminului, la: http://varstapatru.blogspot.com

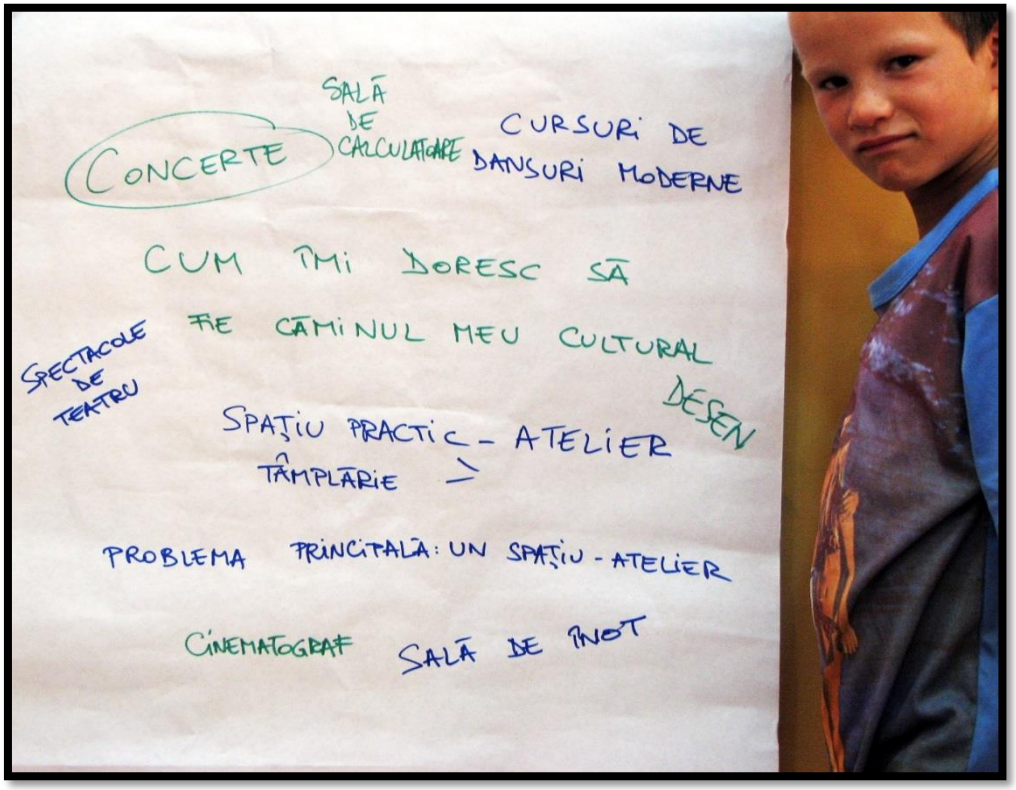
O altă direcție, de natură tipic intervenționistă ca și cea de mai sus, e reprezentată de proiectele dedicate trezirii unei conștiințe, dar și a unei voci specifice a comunităților marginale. E, de asemenea, meritul unei aripi a *tangaProject* că a deschis curajos un asemenea drum, prin programul *Ofensiva Generozității* care și-a asumat, încă de la început, un întreg set de acțiuni intitulate chiar *Construiește-ți comunitatea!*, derulate în zona Rahova-Uranus între 2006 și 2008. Plecînd de la situația concretă a persoanelor defavorizate, de vîrste diferite, romi dar nu numai, locuind în casele rămase nedemolate în anii '80, atunci cînd dealul Uranus a fost ras de pe fața pămîntului, echipa de artiști (Ana Costea, Miruna Dinu, David Schwartz, Mihaela Michailov, Vera Ion, Andrei Ioniță, Ioana Păun, Paul Duncă, Bogdan Georgescu) și cei cîțiva voluntari care li s-au asociat au cules povești tipice, au dramatizat, au creat spectacole, evenimente muzicale și educaționale *in situ*, nu numai cu participarea, ca spectatori, a locuitorilor cartierului, ci oferindu-le acestora, ca și autorităților locale, un spațiu de dezbatere asupra propriei condiții și asupra acțiunilor directe care-ar putea fi derulate de către fiecare pentru a schimba fața locului și, desigur, pentru a îmbunătăți condițiile de viață ale fiecăruia. Un prim pas esențial a fost înființarea Centrului Comunitar pentru Educație și Artă Activă laBOMBA Rahova-Uranus.[19]

Afiș – *Construiește-ți comunitatea*

Întorcîndu-ne la condiția de spectator, ceea ce cred că e important de subliniat aici e, mai întîi de toate, faptul că producția propriu-zisă a textelor și spectacolelor este numai unul dintre elementele de activare a resocializării,

[19] Pentru mai multe detalii: http://ofensivagenerozitatii.blogspot.com

într-un concert mai amplu – și desfășurat pe termen lung – de strategii de implicare, prin acte artistice și educaționale diverse, a comunității înseși. Într-un asemenea context, discursul literar suport trebuie să își simplifice/esențializeze la maximum structura, la fel și cel actoricesc și regizoral. Adresabilitatea „țintită" a întregii serii de reprezentații e, probabil, punctul nodal al întregului demers, văzut în ansamblul său: un continuum de activități de comunicare culturală și socială, gîndit coerent, în care emițătorii și spectatorii ajung, treptat, să se cunoască unii pe alții, să construiască și să împărtășească un anume consens cu privire la problemele celor din urmă și la posibilele lor rezolvări.



Imagine din *Turneu la țară*, comuna Limanu

În plus, un al treilea factor intră aici în joc: odată obținut acest consens minimal, odată construit spiritul comunității, actori și spectatori devin, în fond, un factor de presiune pentru ca acele dimensiuni ale vieții sociale specifice care nu pot fi rezolvate intern, ci stau, exclusiv, la îndemîna autorității, să-și găsească rezolvarea.

Aș îndrăzni să spun că, în acest tip de proiecte și programe, paradigma terapeutică și cea a reconversiei se întîlnesc, așa cum era de așteptat, mai vizibil ca oriunde. Plecînd de la experiența dobîndită în proiectul Rahova, o parte a *tangaProject* a construit, ulterior, un alt program de intervenție, poate și mai ambițios, dedicat recuperării și refuncționalizării Căminelor culturale sătești, devenite în ultimele trei decenii simple discoteci ori săli pentru nunți. Ori fiind

lăsate, pur și simplu, în paragină, cu lacătul pe ușile putrezite. E vorba de programul din 2009 *Turneu la țară*[20]. Regizorul Bogdan Georgescu și colegii lui, Andreea Eșanu, Sever Bârzan, Monica Marinescu, Sînziana Nicola, Vlad Georgescu au construit, dintr-un fapt divers apărut într-un ziar local, ulterior documentat la fața locului, un text și un spectacol, *I Am Special*, al cărui subiect trata precaritatea învățămîntului din școlile comunale. Spectacolul a funcționat ca vîrf de lance pentru o operațiune de intervenție model, menită să producă efecte atît la nivelul comunităților locale cît și, mai ales, dată fiind cunoscuta sărăcie endemică a primăriilor, la nivelul decidenților din ministerul Culturii și cel al Administrației.

Turneul s-a desfășurat în șase sate din Muntenia, Transilvania și Dobrogea, iar spectacolele au avut loc în Căminele culturale mai mult sau mai puțin inerte, cînd nu dezafectate, prilejuind, de fiecare dată, o dezbatere dinamică cu publicul, atît în chestiunea educației, reflectată în piesă, cît și, mai ales, privitoare la funcțiile și nevoile pe care le-ar putea recăpăta căminul însuși. Fiindcă – nu-i așa? – nu conștientizezi o nevoie decît atunci cînd, prin exemplul sensibil și prin dezbatere liberă, ea devine palpabilă și, cel puțin în principiu, rezolvabilă prin participația celor implicați.

Spre cinstea lor, membrii echipei au continuat acțiunea și în anul următor, propunîndu-și să creeze proiecte pilot de activare a unora dintre aceste cămine, creînd astfel un model minimal pe care Ministerul Culturii și l-ar fi putut însuși, într-un program de amploare, finanțat la nivel național. Spre rușinea sa, ministerul în cauză nu a finanțat, prin AFCN, decît o singură astfel de activitate (și pe aceea la limita rezistenței, și deci redusă ca dimensiune și durată), dedicată copiilor, proiect intitulat *Start-Limanu*. Cît despre crearea unei strategii la nivel național...

[20] Pentru detalii: http://turneulatara.blogspot.com/2009/09/turneu-la-tara-program-pilot-pentru.html

Film, teatru și cercetare documentară: memorie și istorie

Nemijlocit legată de strategiile de resocializare pomenite anterior e și direcția (cu rezultate spectaculoase) construirii de proiecte bazate pe cercetarea documentară, al căror rezultat ultim e spectacolul ca atare. Am lăsat această direcție la sfîrșitul investigației nu din pricină că ea ar fi neapărat cea mai nouă, nici din pricină că ar fi, stricto sensu, mai „productivă" decît celelalte. Dacă ne gîndim că, de la Flaherty la Michael Moore, ori de la dr. Gheorghe Marinescu la Andrei Ujică, filmul a exploatat, într-o infinitate de formule estetice, relația cu cercetarea naturii și a omului ca ființă socială, orice discuție despre „noutatea" unei asemenea abordări pare neserioasă. Pe de altă parte, aproape un secol întreg, în conștiința spectatorilor de pretutindeni abordarea documentară, verité, a cinematografului a constituit o subsecvență, oarecum „mai puțin artistică", a cinematografiei ca atare, în pofida bătăliei constante pentru status, dusă ciclic de artiștii înșiși. Altfel spus, pentru așa zisul „mare public" (beneficiar, consumator), procesul de elaborare și retorica lumilor ficționale era (și încă rămîne) „mai artistică" decît investigarea și punerea în discurs a lumii reale. Realul e vulgar, ficționalul e nobil. Ideea asta fixă m-a-ndemnat să las direcția de față la final.

Dacă o luăm și mai de departe, în fond prejudecata ierarhică ce privilegiază construcția de lumi închipuite, în detrimentul celor nonficționale, vine din tradiția estetică romantică și post-romantică, avînd în centru literatura și artele plastice. Simultan cu apariția comunicării de masă, „literatura artistică" se definește pe sine, în ochii publicului larg și al esteticii canonice, în opoziție cu scriitura jurnalistică, pictura în opoziție cu fotografia etc. Neîndoielnic, teatrul a fost silit, decenii la rînd, să opereze cu aceeași disprețuitoare dihotomie, spre a se diferenția de cinematograf; iar cinematograful, dar și practica spectatorială care-l însoțește, își constituie, voluntar sau involuntar, un spațiu de definiție asemănător: în ecoul „nobilei inutilități" a doamnei de Staël, documentarul, ocupîndu-se de real și fiind util, pare mai puțin „artistic".

All The Scenes You Will See In This Film Are True And Taken Only From Life. If Often They Are Shocking It Is Because There Are Many Astounding And Even Unbelievable Things In This World.
MONDO CANE
Produced by Gualtiero Jacopetti
TECHNICOLOR
A TIMES FILM RELEASE
Afiş – *Mondo Cane* (1962)

Abia în a doua jumătate a secolului trecut începe un proces, nici pînă astăzi încheiat, de re-echilibrare a acestei opoziții lipsite de temei (dar și de reciprocitate), atît în artele tradiționale cît și în cinema. E drept, reechilibrarea e mai degrabă una la nivel teoretic și academic decît una cu consecințe reale în ceea ce-i privește pe spectatori ori pe cititori. Desigur, au existat și continuă să existe, în materie de nonfiction, mari succese de casă, de la *Cu sînge rece* al lui Capote în literatură, la azi uitatul *Mondo cane* (It., 1962, realizatori Paolo Cavara, Franco Prosperi și Gualtiero Jacopetti; altminteri un documentar nu foarte ortodox, cîtă vreme suspiciunea de „regizare" a cîtorva episoade a fost, între timp, confirmată). Și totuși...

Între timp a devenit evident, nu numai pentru teoreticieni, că orice jurnal intim conține o formă de ficționalizare și orice fotografie artistică își degajă propria concepție estetică. Însă, ori de unde ai privi industriile culturale, marile succese de casă și de stimă ale producțiilor non-fiction sunt, și azi, mai degrabă excepții. Dintre multele explicații posibile, una care are baze solide – atît sociologic, cît și în teoria culturală – e cea referitoare la practicile de consum cultural urban, unde televiziunea pare să-și fi adjudecat aproape integral spațiul nonficțiunii, al „veritéului", fie el strict informațional, fie cu veleități artistice și educaționale. Desigur, există și multe alte cauze. Însă, în asemenea condiții, de ce ne mai aplecăm, și tocmai către sfîrșitul căutării noastre, către această direcție? N-ar fi suficient să concluzionăm că spectatorul

interesat de zona nonficțională a tematicilor/subiectelor de film și teatru e, în fond, unul care rămîne de nișă, și cu asta basta?

Nu îmi propun să intru, nici de această dată, pe teritoriul teoretic/academic al diferențelor estetice și tehnice dintre un discurs de tip documentar și unul de tip ficțional în artele spectacolului. A curs multă cerneală pe această temă, iar scopul investigației noastre e altul (Pentru cititorul interesat, a se vedea Barsam, 1993; Bordwell & Carroll 1996; Elsaesser & Hagener, 2010). Mă voi mulțumi să punctez aici două observații care mi se par importante în ce-l privește pe spectatorul de film, dar mai ales de teatru, în spațiul românesc (și, probabil, nu numai).

Cea dintîi privește un soi de răsturnare, în transmodernitatea pe care-o traversăm, a investiției de încredere între discursurile mass media și discursurile artistice. Poate părea paradoxal, însă, exact pe măsură ce globalizarea mediatică a produs o expansiune fără precedent a discursurilor cu conținut informativ, „la cald", țintind comunicarea instantanee, spectatorul consumator de informație a început, într-o alarmantă viteză, să delegitimeze „valoarea" de adevăr a acestei informații. E, pe de-o parte, o reacție subconștientă de auto-protecție în raport cu formatele senzaționaliste; pe de alta, însă, e și una de răcire a interesului față de informarea însăși și, ca atare, de conservare a proceselor reflexive ale spectatorului, cîtă vreme fluxul necontenit nu îi ordonează, ci mai degrabă îi dezordonează existența, ori îi pune în față „agende problematice" resimțite ca artificiale, care îl depersonalizează.

Informația jurnalistică, indiferent de formatul în care e prezentată, conține în sine un soi de excitant al reacției instinctuale imediate, de autoapărare. Din ce în ce mai des, spectatorul „de știri" e frustrat atît de imposibilitatea sa de a avea o reacție inter-personală directă (de aici, de exemplu, aberantele comentarii, sub identități avatarizate, de pe forumuri), cît și de fragmentaritatea și discontinuitatea fluxului de mesaje ca atare. Prins în plasa unor serii cauzale de evenimente care, pe de-o parte, n-au aproape nici o legătură directă cu propria viață, iar pe de alta i-o pot modifica ireversibil, fără ca el să poată interveni, spectatorul tratează, subconștient, realitatea mediatică ca „insuficient de adevărată": procesarea acestei informații îl obosește, iar semnificațiile construite de el intră constant în contradicție cu interpretările altora, refuzînd să prindă o dimensiune „finală".

În schimb, produsul artistic, fie el documentar în sensul strict, fie el un derivat „romanțat” (de la romanul istoric la docudrama) e investit de spectator în mod dublu: pe de-o parte, e privit ca înzestrat cu un nucleu narativ și fenomenologic întemeiat – cît de cît – pe realitatea obiectivă; pe de alta, e perceput ca *discurs inteligibil, finit și deschis* totodată, la care acesta se poate raporta personalizat, descifrîndu-i semnificațiile. Spre deosebire de discursul informației instantanee de la televizor sau de pe internet, produsul artistic pare că nu-și asumă, agresiv, pretenția de a „transmite” realitatea brută, pe care spectatorul să se simtă obligat s-o interpreteze contextual, fără a avea totdeauna instrumentele necesare.

Andrei Ujică – *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2010)

În fine, ca să revenim la concret, mi s-a părut extrem de amuzant și de plin de învățăminte să compar reacțiile, de cele mai multe ori adverse, ale comentatorilor nevăzuți de pe ziarele online și forumuri, atunci cînd se pun în discuție chestiuni referitoare la manualele școlare de istorie, mai ales la nivelul istoriei recente, cu reacțiile pozitive (cronicărești, dar și forumistice) apărute după vizionarea *Autobiografiei lui Nicolae Ceaușescu*, documentarul experimental de montaj, semnat de regizorul și profesorul de film Andrei Ujică. Merită să meditezi la răspunsurile atît de diametral opuse, din partea unor publicuri aparent convergente, dacă nu cumva echivalabile pînă la un punct. În chestiunea reconsiderării/revizuirii, din perspective alternative, a

manualelor de istorie, de mai bine de cincisprezece ani publicul nespecialist are o rezervă față de, conservînd iluzia unei perspective de interpretare centriste, unice și, în fond, canonice (produsă de deceniile de propagandă naționalist-comunistă). În schimb, plonjeul în cele două ore și mai bine de fragmente de jurnale de actualități și filme propagandistice de arhivă a creat, dimpotrivă, un soi de reacție majoritar cathartică, indiferent dacă spectatorii trăiseră sau nu sub ceaușism. Oare ce să însemne această ruptură schizoidă în judecățile noastre? Oare ce semnalează ea?

Am ales, spre exemplificare, două dintre cele nu mai puțin de cinci trailere, patru dintre ele propuse de regizori de film din ultimul val, evitîndu-l pe cel oficial, al autorului. Mai întîi, pe cel de montaj ideologic, sobru și rezumativ (însă păstrîndu-și ironia), construit, în ritmul alert al unei hore moldovenești, de Adrian Sitaru (*Pescuit sportiv*, dacă vă amintiți). Trailerul reconstruiește, într-o amețitoare viteză, în alb-negru, atmosfera artificial solemnă, ipocrit exultantă, a epocii „de aur", creînd în spectator un soi de teroare hăituitoare, a aducerii aminte cu privire la torturarea prin minciună... Simultan, în contradicție cu teroarea, tocmai cavalcada muzicii folclorice, îndrăcită ca un rock'n roll, induce distanța compensatorie și, cu ea, umorul[21].

Una dintre cele două versiuni de trailer concurente semnate de Radu Jude (*Cea mai fericită fată din lume*, pentru uituci) e bazată exact pe anticiparea reacției spectatoriale. Pe ecran vedem, în penumbră, siluetele a doi spectatori, într-o sală de cinema semigoală. Pe ecranul din ecran, e proiectat un fragment din montajul filmului în care Nicolae și Elena Ceaușescu sînt în vizită la Regina Marii Britanii. Cei doi spectatori comentează imaginile cu glas tare, pe muchia grobianismului, luîndu-i peste picior pe eroii din fragmentele filmate. În cazul dat, regizorul trailerului accentuează curajos, aproape sarcastic, efectul de distanțare: o distanțare care devine, simultan, una de generație, una de atitudine, dar și de... informație/cultură deviantă – eroii din comentariu o confundă, cu aplomb,

[21] http://www.youtube.com/watch?v=RP_hdZMdfBw&feature=related

pe regina Marii Britanii cu primul ministru, Margaret Thatcher („Uite, bă, asta a adus comunismu' în Anglia!"), cu toate că în cele două secvențe apare una și aceeași persoană[22].

Simplul fapt că trei regizori tineri (lui Sitaru și Jude li se adaugă Marian Crișan) și un artist video (matze) s-au înghesuit să concureze, cavalerește, pentru a produce trailerele unuia și aceluiași film experimental mi se pare simptomatic, cum simptomatice se dovedesc și cele trei perspective: una centrată pe publicul de peste patruzeci de ani, cealaltă pe cel al adulților care au copilărit în comunism și, în fine, cea din urmă (a lui Marian Crișan) centrată pe tînăra generație, care n-a auzit de Ceaușescu decît de la părinți ori din școală (și, cu deplină legitimitate, bate cîmpii grațios). Conjuncția celor trei perspective, ca și succesul ca atare al filmului aici, în țară, vin, cred eu, să susțină faptul că demersul documentar nu e doar posibil, ci e și extrem de necesar: calitatea lui terapeutică e dată exact de măsura în care provoacă dezbaterea, contradictorie sau nu, între categorii diferite de spectatori. Iar asta cu atît mai mult cu cît spațiul cultural românesc nu are, cu adevărat, nici cultura dezbaterii, nici pe cea a reflecției personale, din perspective diverse, cu privire la propria istorie.

***

În teatrul românesc, însă, o asemenea deschidere față de documentar a fost, pînă nu demult, complet absentă. De aceea nici nu e de mirare că, în materie de proiecte alternative, în ultimii ani au avut loc evoluții spectaculoase, fundamentate pe cercetarea de grup, nemijlocită, atît asupra unor fenomene sociale foarte recente, cît și aparținînd istoriei recente. În toate cazurile, producțiile finite au fost supuse, dintru început, dezbaterii directe cu spectatorii. Discuțiile s-au concentrat într-o mult mai mică măsură pe calitatea artistică propriu-zisă a unei reprezentații sau alteia (cu toate că aceasta nu poate fi indiferentă, cîtă vreme pe ea se întemeiază reacția participativă a spectatorului), cît mai degrabă pe fenomenul supus investigației și, ulterior, reprezentării.

[22] http://www.youtube.com/watch?v=ZfcjLyaidt8&feature=related

Andrei Șerban – *Spovedanie la Tanacu* (2007)

Un prim pas esențial a fost făcut de Andrei Șerban, care s-a aplecat în 2007, alături de Tatiana Niculescu Bran (autoarea volumului nonfiction omonim) și de o echipă de tineri actori, asupra tragediei de la Tanacu, în care o călugăriță suferind de handicap mental a fost supusă unor proceduri de exorcizare care i-au provocat moartea. Rezultatul acestei munci colective, desfășurate într-un workshop susținut la Plopi, în Munții Apuseni, a fost un scenariu de grup și un spectacol itinerant, *Spovedanie la Tanacu*, care s-a bucurat de mare interes și în țară, dar și în afara ei; desigur, reacțiile variind de la un spațiu cultural și religios la altul.

Un proiect și mai ambițios, având în vedere sensibilitățile locale și rănile încă deschise, este cel din 2009 al Gianinei Cărbunariu cu *20/20*, găzduit și produs de Teatrul Yorick din Târgu Mureș. S-a început, de această dată, cu colectarea de informație directă, prin interviuri luate de actorii înșiși (o echipă mixtă, româno-maghiară) dar și prin studierea a sute de scrisori, aparținând membrilor comunității românești, celei maghiare, ori unor accidentali observatori străini. Scenariul și spectacolul sunt compuse din filtrarea acestui bogat material, într-o structură scenică minimalistă, bazată pe „stațiuni" situaționale dramatice,

Gianina Cărbunariu – *20/20* (2009)

comice, ironice ori de-a dreptul grotești, toate cu fundament real și intersectate de intervenții multimedia ce beneficiază de traduceri paralele.

Mult mai aproape de ținta boaliană a forumului – sau a teatrului legislativ – decît experimentul lui Andrei Șerban, dezbaterile ce urmează fiecare reprezentație s-au dovedit, de la bun început, un prilej reflexiv, provocator-angajant, terapeutic atît la nivel personal, cît și la nivelul reducerii barierelor etnice, intra-comunitare.

În aceeași direcție strategică se înscrie și proiectul următor, și mai provocator, găzduit de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în care Gianina Cărbunariu și-a asociat cîțiva dintre fondatorii *dramAcum*, atît în concepția scenaristică (Andreea Vălean, Peca Ștefan), cît și în regie (Radu Apostol și Andreea Vălean): *Roșia Montană pe linie fizică și pe linie politică*. Spectacolul, din nou în ambele limbi, română și maghiară, a necesitat luni întregi de documentare pe teren. (De altfel, trebuie spus că fiecare dintre coautori avea deja suficientă experiență în culegerea și prelucrarea de informație din cîmpul cotidianului: Radu Apostol avea la activ proiectele *Acasă* și *Ca pe tine însuți*, Andreea Vălean, *Eu cînd vreau să fluier*, iar Peca Ștefan își urmează, alături de Ana Mărgineanu, de cîțiva ani, propriul program de culegere și rescriere a legendelor urbane, la Baia Mare, la Piatra Neamț și, de curînd, la Târgoviște).

Roșia Montană pe linie fizică și pe linie politică (2010)

Structura pe stațiuni e concurată și intră într-un comentariu reciproc, de această dată, cu fragmente de interviuri cu localnicii, cu colaje video – artistice, dar și de informație media – și cu comentarii directe, adresate

publicului. Desfășurarea amplă se datorează, în bună măsură, dorinței exprese a realizatorilor de a oferi nu o imagine, ci un caleidoscop de imagini contradictorii asupra unei comunități polarizate, măcinate de adversități ireconciliabile și strînse, din toate părțile, în menghinea manipulativă a discursurilor politice și propagandistice fără sfîrșit.

Din cele de mai sus (ca și din alte proiecte cu structuri dramaturgice și estetice diferite, cum ar fi cuceritorul *Capete înfierbîntate*, scris de Mihaela Michailov, regizat de David Schwartz și interpretat cu măiestrie de Alexandru Potocean, bazat pe documente scrise și filmate despre mineriada din 13-15 iunie 1990), ar părea nu numai că, în teatru, activarea resocializantă e în plină expansiune; ci și că strategiile teatrale bazate pe cercetarea documentară își găsesc, de cele mai multe ori, estetici percutante și un spectator disponibil și deschis, a cărui gîndire critică abia așteaptă să fie stîrnită și a cărui experiență personală poate fi utilizată, pe picior de egalitate cu oferta structurată, finită, a spectacolului, pentru susținerea unui dialog direct.

Foarte recent, discutînd despre toate cele de mai sus, o masterandă sceptică mă întreba, pe jumătate retoric, pe jumătate polemic, cît teatru mai rămîne în asemenea acțiuni. Presupun că se referea la „artisticitatea" despre care vorbeam la începutul acestui capitol. Mai e ea, artisticitatea, recognoscibilă de către spectatorul familiarizat mai degrabă cu definițiile clasice ale comunicării teatrale? Cu gîndul la bătrînul Eisenstein (arta e montaj), i-am răspuns că rămîne atîta artisticitate cîtă creativitate ai adus, ca valoare adăugată, muncii (altminteri fascinante și, la rîndul ei, creative) de documentare.

Aș mai adăuga acum, la cîteva săptămîni distanță, doar că măsura ultimă a artisticității e eficiența, semnificativă și emoțională, cu care l-ai implicat pe spectator.

Signore Misterioso: fișă de parcurs

De la apariția bestsellerului academic *Theatre Audiences. A Theory of production and reception* de Susan Bennett se vor împlini, nu peste multă vreme, douăzeci de ani. Între timp, studiile și programele de cercetare, de la cele dedicate receptării, publicurilor media, celor de teatru și film pînă la, mai nou, cele închinate practicilor de consum și interacțiune multimedia, ori de joc video, au împînzit cu clocotitor avînt lumea academică și au umplut bibliotecile. Există o adevărată comoară de reviste de studii culturale, marketing, psihologie, antropologie, sociologie, arte ale spectacolului care au ca preocupare constantă analizarea spectatorului, utilizatorului de internet și consumul lor cultural, ori mutațiile petrecute în acest larg, dar fertil cîmp în ultimele decenii[23].

În România însă, fără să fie de tot absent[24], interesul față de cercetarea de durată în domeniul receptării e, totuși, destul de scăzut. Iar în ceea ce privește teatrul și filmul, e chiar aproape absent. Poate tocmai din pricina asta, în loc de concluzii ale acestei prime tentative de radiografiere a condiției de spectator, aș prefera să schițez doar cîteva puncte de reper, atît principiale cît și de perspectivă.

Mai întîi de toate, cu excepția unor abordări de sociologie istorică[25], cred că nicio analiză dedicată, global, condiției de spectator în contemporaneitate nu poate face abstracție de faptul că el, spectatorul, este în primul rînd o ființă înconjurată din toate părțile de discursuri media, prin care înoată inconștient, dar fără oprire. Iată de ce mi se pare nu doar imposibil, ci și contraproductiv să separăm net, să zicem, condiția și practicile spectatoriale particulare, de teatru ori de film, de dinamica reacției la celelalte tipuri de comunicare de masă. Dimpotrivă, cred că

[23] Semnalez aici doar una dintre revistele mele preferate online, open source, revista britanică *Participations. International Journal for Audience Research*, http://www.participations.org

[24] Aș semnala, în acest sens, un excelent număr al *Caietelor Echinox* (vol. XX, 2011), intitulat *Literature in the Digital Age* și cuprinzînd o bogăție de studii interdisciplinare dedicate receptării artelor în contemporaneitate.

[25] Acestea sunt foarte frecvente în Occident, dedicate publicurilor specifice ale unei epoci sau alteia, dintr-un areal anume: de la publicul elisabetan la cel al restaurației britanice, de la publicurile dinainte și de după Revoluția franceză la practicile de receptare a filmului în marile săli multifuncționale din anii '20-'30 ai secolului trecut, etc.

sarcina oricui ar dori să se înhame la o muncă de durată în acest cîmp, indiferent din ce unghi științific și cu ce metodologie, este în primul rînd una de a sesiza și interpreta distanțele contextuale dintre imersiunea noastră „aproape naturală" în fluxul mediatic cotidian și spectatorialitatea propriu-zisă.

Pe de altă parte, condiția de spectator e indisolubil legată, într-un sistem stelar, de ansamblul practicilor de consum cultural ale omului contemporan. Or, dintr-o asemenea perspectivă, se cuvine să facem cîteva precizări pe de-o parte concluzive (în această etapă anume), dar și oarecum de anticipare a unor abordări viitoare. E limpede că pretutindeni în lume se petrec redefiniri curajoase cu privire la cîmpul cultural și la consumul cultural: activități mediatice și artistice cîndva minore, dacă nu complet necunoscute, intră cu pas grăbit în sfera culturală și se bucură de un mare interes atît din partea celor care beneficiază de ele, cît și, firește, din partea celor care investesc în ele. Vremea turnurilor de fildeș – ale artiștilor și publicurilor „înalte" – a luat de mult sfîrșit, oricît de rău ne-ar părea după ea.

Însă procesului de redefinire a spațiului de manifestare a discursurilor culturale și artistice îi corespunde, în acest moment, un dezechilibru periculos, producător de confuzie, în cîmpul investigației, cartografierii și reflecției științifice: cercetarea punctuală a răspunsului „consumatorului", prin studii de piață, statistici ale audienței și strategii de marketing e infinit mai dezvoltată (și mai producătoare de efect, dacă nu de-a dreptul de manipulare și intoxicare) decît cercetarea naturii, motivațiilor intime și direcțiilor de devenire a consumatorului de cultură, între care și spectatorul nostru. Crearea unui echilibru între studiile de tip marketing (interesate doar de vînzarea produselor și de maximalizarea profitului) și cele dedicate condiției și structurii specifice a publicurilor e un proces pe cît de dificil, pe atît de urgent. Numai un asemenea echilibru ar putea fundamenta, într-un viitor oarecare, construcția de politici culturale sănătoase și eficiente, în avantajul persoanei (active, reflexive) și comunității (participative).

Fiindcă, de fapt, cuvîntul de ordine e, azi, participativitatea. Există o zonă întreagă a practicilor noastre comunicaționale de fiecare zi care-a rămas (nu numai în România, dar aici e foarte vizibil asta) aproape complet neexplorată: este vorba de etica comunicațională, atît la nivelul discursurilor artistice tradiționale, cît și la cel al noilor discursuri, bazate pe tehnologii computerizate. Spectatorul, ca și beneficiarul de produs cultural de orice fel,

nu e doar un *obiect* al acțiunii cuiva, de pe urma căruia se obține un oarecare beneficiu (fie el doar unul de stimă). Spectatorul este o persoană, și trebuie încurajat, sprijinit să se asume ca persoană atunci cînd, din diverse pricini, nu e suficient de stăpîn pe condiția sa. Acest proces e unul complex, cu limitări inerente de ambele părți, subminat de suspiciuni și clișee de reprezentare. Dacă cei care exprimă și cei care produc își reprezintă spectatorul/destinatarul în mod mecanic, clișeistic, asta nu e doar o problemă de strategie discursivă, ori una de talent: e și, în adîncime, o problemă de morală.

Și... reciproca. Răspunsul critic al spectatorului, răspunsul creativ al utilizatorului de conținuturi online are, la rîndul său, o componentă etică despre care preferăm, de cele mai multe ori, să nu vorbim. Iată un teritoriu pe care nu numai că ar merita, dar chiar am avea datoria să intrăm cît mai curînd.

Domnul misterios, dar și doamna misterioasă rămîn încă, și după această scurtă investigație, dilematici: găsirii lor și comunicării cu ei li se cuvin timp, răbdare, intuiție și tenacitate. Fiindcă ei sunt, în fiecare colț de lume și în fiecare decadă, aceiași și mereu alții. Provocarea e tocmai aici, în veșnica, mereu via, schimbare la față a spectatorilor care sunt, care suntem.

BIBLIOGRAFIE, REFERINȚE

Almond, Gabriel A., Verba, Sidney (1963) *The Civic Culture*. Boston, MA: Little, Brown and Company

Anderson, Michael (2005) „Mediatised performance and Theatre for Young People: How TYP is responding to Digital Natives", *Caribbean Quarterly* 53(1/2)

Armstrong, Gordon Scott (2003) *Theatre and Consciousness. The Nature of Bio-Evolutionary Complexity in the Arts*, New York: Peter Lang Publ.

Auslander, Philip (2008) *Liveness: performance in a mediatized culture*, London/New York: Routledge

Barker, Martin, Mathijs, Ernest (2007) *Watching the Lord of the Rings: Tolkien's World Audiences*, London: Peter Lang Pub Inc.

Barsam, Richard M. (1993) *Nonfiction Film. A Critical History,* Bloomington: Indiana University Press

Ben Chaim, Daphna (1984) *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, Ann Arbor: UMI Research Press

Bennett, Susan (1997, 2003) *Theatre Audiences. A Theory of production and reception*, (Second edition) London& NY: Routledge

Boal, Augusto (1979) *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press

Boal, Augusto (1992) *Games For Actors and Non-Actors*, London: Routledge; Second Edition 2002

Boal, Augusto (1995) *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*, London: Routledge

Bordwell, David, Carroll, Noël eds.(1996) *Post-theory: Reconstructing Film Studies,* Madison: University of Wisconsin Press

Branigan, Edward (1981) „The Spectator and Film Space: Two Theories", în *Screen*, 22.1

Chirelstein, Marvin A. (2010) *Concepts and Case Analysis in the Law of Contracts*, New York, NY: Foundation Press

Cover, Rob (2006) „Audience inter/active: Interactive media, narrative control and reconceiving audience history", *New Media Society*, 8

Delgado, Maria, Svich, Caridad eds. (2002) *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, Manchester University Press, UK/Palgrave Macmillan, USA

Eco, Umberto (1977) „Semiotics of Theatre Performance", în *The Drama Review*, nr.21

Egan, Kate, Barker, Martin (2006) „Rings around the World: Notes on the Challenges, Problems & Possibilities of International Audience Projects", *Particip@tions* Volume 3, Issue 2 Special Edition; accesibil la http://www.participations.org/volume%203/issue%202%20-%20special/3_02_eganbarker.htm

Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge

Ellis, John (1982) *Visible Fictions*, London: Routledge & Kegan Paul

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2010) *Film Theory*, N.Y: Routledge

Ericsson, M. (2003) „Play to Love", în Gade, M., Thorop, L., Sander, M., *As Larp Grows Up. Theory and Methods in Larp*, Denmark: Bookpartner

Eskelinen, Markku (2001) „The Gaming Situation", *The International Journal of Computer Game Research*, Volume 1, Issue 1

Filiciak, Miroslaw (2003) 'Hyperidentities", în Wolf , J.P și Perron, Bernard (eds.), *The Video Game Theory Reader*, N.Y./London: Routledge

Girard, René (1998, reed. 2008) *Cele ascunse de la întemeierea lumii*, București: Nemira

Goffman, Erving (1959) *Presentation of Self in Everyday Life* (trad. *Viața cotidiană ca spectacol*, București: comunicare.ro, 2007)

Goffman, Erving (1967) *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. London: Anchor Books

Goffman, Erwing (1986) *Frame Analysis*, Boston: Northeastern University Press

Holland, David (1968) *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford University Press 1968

Huizinga, J., *Homo Ludens*. Boston: The Beacon Press,1955

Jakobson, Roman (1960) „Closing Statements: Linguistics and Poetics", în Thomas A. Sebeok, *Style In Language*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, pp. 350–377; versiunea românească în *Poetică și stilistică, orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, București: Editura Univers, 1972

Kattwinkel, Susan ed. (2003) *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance* (Contributions in Drama and Theatre Studies), Westpoint, Connecticut: Praeger

Kundanis, Rose M.(2003) *Children, Teens, Families and Mass Media*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Elbaum Ass. Publishers

Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre.* London/New York: Routledge

Lipkin, Steven N. (2002) *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Carbondale: Southern University Press

Livingstone, Sonia, Bovill, Moira, *Young People, New Media*. Research report, http://www.mediaculture-online.de

Lorenz, Konrad (1963) *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Agression*, Wien: Verlag Dr. G. Borotha-Shoeler (trad. *Așa zisul rău: Despre istoria naturală a agresiunii*, București, Humanitas, 1994)

Marineau, René F. (1989). „Ancestors and family: the birth of a myth". *Jacob Levy Moreno, 1889-1974: father of psychodrama, sociometry, and group psychotherapy*. London: Routledge

Massumi, Brian (1998) „Sensing the Virtual, Building the Insensible," *Architectural Design* 68, (5/6, May/June)

McLuhan, Marshall (1951) *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*; 1st Ed. NY: The Vanguard Press

McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*; 1st Ed.: University of Toronto Press

McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*; 1st Ed. NY: McGraw Hill

Metz, Christian, *Film Language. A Semiotics of Cinema*, New York: Oxford University Press, 1974

Nelega, Alina (2005) „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului", *Observator cultural*, nr.296, nov.

Nica, Radu Alexandru (2006) „Modalități ale deteatralizării în tearul românesc", în Runcan, Miruna (ed.) *Studii teatrale*, Cluj: Presa Universitară Clujeană, seria Studii de teatru și film, vol.1

Palfrey, John, Gasser, Urs (2007) *Born Digital. Understanding the First Generation of Digital Natives*, New York & London: Basic Books

Passow, Wilfried (1981) „The Analysis of Theatrical Performance", *Poetics Today*, Vol. 2:3, 237-254

Recuber, Tim (2007) „Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space", *Space and Culture*, 10

Runcan, Miruna (2005) *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj: Editura Dacia/Biblioteca Teatrul Imposibil

Runcan, Miruna (2007) *Fotoliul scepticului spectator*, București: UNITEXT

Svich, Caridad ed. (2004) *Trans-Global Readings: Crossing Theatrical Boundaries (Theatre: Theory-Practice-Performance)* Manchester University Press, UK/Palgrave Macmillan, 2004

Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications

Ubersfeld, Anne (1978) *Lire le Théâtre*, Paris: Editions Sociales

Ubersfeld, Anne (1982) „The Pleasure of the Spectator", în *Modern Drama*, 25.1

Žižek, Slavoj (1992) *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid To Ask Hitchcock*), SZ editor. London; New York: Verso

Žižek, Slavoj (1992) *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan In Hollywood And Out*, London; New York: Routledge

Žižek, Slavoj (1997) *The Plague of Fantasies*, London; New York: Verso

****

La Editura LiterNet au mai apărut următoarele cărți semnate de Miruna Runcan:

- Cinci divane ad-hoc (interviuri)
- Cîntece profane / Hermandria (poezie)
- Teatralizarea şi reteatralizarea în România (1920-1960)

Volumele se pot descărca de la http://www.liternet.ro/autor/371/Miruna-Runcan.html.

Lista completă a volumelor publicate de Editura LiterNet se află la http://editura.liternet.ro/catalog. Toate volumele pot fi descărcate gratuit de pe site-ul LiterNet pentru uz personal. Reproducerea lor pe alte siteuri sau pe alte suporturi este interzisă.